Adam Phillips

Kaçırdıklarımız

YAŞANMAMIŞ HAYATA ÖVGÜ



metis

Adam Phillips

Kaçırdıklarımız

Yaşanmamış Hayata Övgü

Britanyalı psikoterapist ve deneme yazarı. Londra'daki Wolverton Gardens Çocuk ve Aile Danışma Merkezi'nde (eski Charing Cross Hastanesi) Çocuk Psikoterapisi Bölüm Başkanı olarak çalışmıştır. Psikanalizin yanı sıra edebiyat ve yayıncılıkla da ilgilenen Phillips'in yapıtları arasında şunlar sayılabilir: *Winnicott* (1988), *Öpüşme, Gıdıklanma ve Sıkılma Üzerine* (Ayrıntı, 1996), *Flört Üzerine* (Ayrıntı, 1997), *Tekeşlilik* (Metis, 1997), *Dehşetler ve Uzmanlar* (Metis, 1998), *Kreşteki Yabani* (Ayrıntı, 2000), *Darwin's Worms: On Life Stories and Death Stories* (1999), *Going Sane* (2005), *Side Effects* (2006), *Hep Vaat Hep Vaat* (Metis, 2007), *Kaçırdıklarımız: Yaşanmamış Hayata Övgü* (Metis, 2015) *On Balance* (2010) ve *Yasak Olmayan Hazlar* (Metis, 2017).

Adam Phillips'le yapılmış güzel bir biyografik söyleşiyi metiskitap.com/catalog/interview/6061 adresinde okuyabilirsiniz.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 43544

Kaçırdıklarımız
Yaşanmamış Hayata Övgü
Adam Phillips

İngilizce Basımı:
Missing Out, In Praise of the Unlived Life

Orijinal eser ilk kez Büyük Britanya'da Hamish Hamilton
tarafından yayımlanmıştır.

İlk Basım: Eylül 2015
Yedinci Basım: Aralık 2019

Yayıma Hazırlayan: Özde Duygu Gürkan

Kapak Deseni: Emine Bora, 2015

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 44865

ISBN-13: 978-605-316-007-6

Adam Phillips

Kaçırdıklarımız

YAŞANMAMIŞ HAYATA ÖVGÜ

Çeviren:

Selin Siral

metis

METİS YAYINLARI

ADAM PHILLIPS KOLEKSİYONU

•

TEKEŞLİLİK 1997

DEHŞETLER VE UZMANLAR 1998

HEP VAAT HEP VAAT 2007

KAÇIRDIKLARIMIZ 2015

YASAK OLMAYAN HAZLAR 2017

İçindekiler

Hüsran Üzerine

11

Kavrayamamak Üzerine

37

Yanına Kâr Kalmak Üzerine

73

Çıkıp Gitmek Üzerine

95

Tatmin Üzerine

115

Ek:
Deli Rolü Üzerine

139

Teşekkür

163

İzinler

165

İhmaller tesadüf değildir.

MARIANNE MOORE
The Complete Poems of Marianne Moore

•

Tarih sadece olmuş olaylar demek değildir;
olmuş olabileceklerin bağlamında olmuş olaylar demektir.

HUGH TREVOR-ROPER
"Tarih ve İmgelem"

•

Tanıdığım hiç kimse Hamlet'ten öğüt almazdı.

JENNIFER GROTZ
"Rahibe Manastırı"

Hüsran Üzerine

Yok bildiğim daha elzem
Hiç olmamış bir şeyden.

JOHN BURNSIDE, "Rivayet"

TRAGEDYALAR istediklerini elde edemeyen insanların hikâyeleridir, ama istediklerini elde edemeyen insanlarla ilgili her hikâye trajik bir görünüm taşımaz. Komedyalarda insanlar istediklerinin bir kısmını elde eder ama tragedyalarda insanlar istemenin bir işe yaramadığını keşfeder ve olay örgüsü çözüldükçe istediklerini sandıkları şeyin giderek daha azına erişirler. İşin aslı, hem istedikleri şey hem de isteklerine ulaşmaya çalışma yöntemleri bir tahribata yol açar; nihayetinde de trajik kahraman olarak adlandırılan karakterin ve tabii ki onun düşmanlarının ve yandaşlarının yıkımına sebep olur. Adına ister hırs, ister aşk veya hakikat arayışı densin, en basit şekliyle belirtmek gerekirse tragedyalar, herhangi bir şeyi (bir kralı tahtından etmeyi, babanın intikamını almayı, gözde kız evladın sevgisini dile getirmesini) arzulamanın acı sonunu gözler önüne serer. Trajik kahramanlar başarısızlığa uğramış pragmatistlerdir. Hedefleri gerçekdışı, yöntemleri ipe sapa gelmezdir.

Daima gereksinim durumunda bulunduğumuzu, psikanalist John Rickman'ın tabiriyle "içgüdülerin esiri" olduğumuzu ve mütemadiyen bir şeyler istediğimizi düşünürsek, arzuyu trajik, keyifli değil de netameli, hayat dolu değil de dehşet verici yapan

nedir? Isaiah Berlin "İki Özgürlük Kavramı" başlıklı yazısında yer alan meşhur beyanında liberal duruşu ortaya koyar: "İnandığım üzere, insanların hedefleri çeşit çeşit ve prensipte birbiriyle uyumsuzsa, çatışma ve tragedya ihtimalini insanların ne şahsi ne de toplumsal hayatlarından bütünüyle ortadan kaldırmak asla mümkün değildir." İsteklerimiz her daim rekabet içindedir ve çoğunlukla da birbiriyle çelişir, dolayısıyla seçim yaparken temel unsurlar feda edilir. Yaşam, insanlar öyle her istediklerini elde edemedi diye değil, arzuları kendilerine hasar vermeye başladığında, istedikleri şey katlanılmaz kayıplara gebe olduğunda trajik bir hal alır. Bir tragedyadan yola çıkarak adlandırılmış olan Oidipus kompleksinin trajik olarak tasvir edilebilecek yanı şudur: Freudcu senaryoya göre, bir ebeveynini arzulayan çocuk ötekini rakip pozisyonuna sokar ve ileride samimi arzulara sahip bir yetişkin olabilmek için eninde sonunda ebeveynlerine duyduğu ihtiyacı aşmak zorunda kalır. Cinselliği yaşayabilmek için çocukluğu geride bırakmanız gerekir ve tabii bu geride bırakmanız gereken tek şey de olmayabilir. Arayış, buna değip değmeyeceğinin keşfedilme sürecidir de denilebilir ("yaşamınızı bulmak için önce onu kaybetmelisiniz" anlayışının bir türevidir bu). Zira Berlin'in de belirttiği üzere, hedefler çeşit çeşit ve çoğunlukla birbirine zıt olduğundan bazen sarsıcı kayıplar yaşanması kaçınılmazdır. Shakespeare'in Kral Lear'ı ülkesini üçe ayırmayı ama Cordelia'ya ait üçte birinin diğer ikisinden daha "zengin" olmasını, tacından feragat ettiği halde iktidarını bir nebze de olsa korumayı, kızlarının ve damatlarının kendisine arka çıkarak onunla işbirliği yapmalarını, başkalarının evinde dilediği gibi yaşamayı arzular. İstediği ve ihtiyacı olan her şeyi yitirir.

Pragmatik bir insan, yaşama sanatının özünün birbiriyle bağdaşmayan istekleri bağdaşır duruma getirmek, arzuları birbirini saf dışı bırakmayacak şekilde tanımlamak olduğunu söyleyecektir (Lear, Cordelia'ya, "Tamam, senin için nasıl uygunsa öyle yap," diyebilir). Liberal bir gerçekçi ise bu yaklaşımın insani ge-

reksinimlerin doğasına aykırı olduğunu ileri sürecektir. Pragmatik düşünenlere göre, kendi önümüze imkânsız seçenekler koyarak hayatımızı imkânsız hale getiririz. Gerçek hayatta sözgelimi adalet ve merhamet bir arada olabilir, hem çocuk kalıp hem de yetişkinlere özgü ilişkiler kurabiliriz. Liberal gerçekçiye göre ise, özellikle de "Eski Nazilerin keyifli bir hayat sürmesine izin vermeli miyiz?" gibi çetrefil meselelerde, merhamet ve adalet ancak bu iki kavram anlamlarından soyutlanırsa yan yana gelebilir. Görüleceği üzere bu iki duruş da, başka ne şekle bürünürlerse bürünsünler, aynı soruna yani hüsran sorununa getirilen farklı çözümlerdir. Arzunun yarattığı sıkıntı ve güçlükler hüsrandan doğar; bir şeyi tercih ettiğimizde başka bir şey yüzünden hüsrana uğrayabiliriz. Dolayısıyla hüsrana katlanıp katlanamayacağımız ya da bunu isteyip istemediğimiz son derece belirleyicidir. "İhtiyaçlarımız" dediğimiz şeyler konusunda bu kadar emin ve ikna edici varlıklar olmasaydık bu durumun ceremesini başka şekillerde çekiyor olurduk. Tragedyalar hüsrana uğramanın eşiğinde olan, bir şeye ihtiyaç duymaya başlayan bir kişiyle başlar ve ilk etapta anakarakterin gözünde henüz tragedya değildirler.

Tragedyaların açılış sahnesi, önce tanımlanması sonra da çözülmesi beklenen ivedi bir gerilimin dramatize edilmesini içerir. Tragedyanın başlarında herkes pragmatiktir; herkesin bir cevabı ve sorunun büyük ihtimalle çözüleceğine dair inancı vardır. Bilinen ilk İngilizce sözlük olan Robert Cawdrey'nin 1604 tarihli *A Table Alphabeticall* (Alfabetik Bir Tablo) adlı eserinde *frustrate* (hüsrana uğratmak) kelimesi *make voyde, deceive* (boşa çıkarmak, kandırmak) olarak açıklanır. On yedinci yüzyılda *make voyde* aynı zamanda "sakınmak" (*Coriolanus'un Tragedyası*'nda geçtiği üzere: "Eğer ölümden korksaydım, / Dünyada herkesten çok senden sakınırdım", IV.5*) ve daha yaygın olarak da "kurtul-

* William Shakespeare, *Coriolanus'un Tragedyası*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2010. – *ç.n.*

mak", "boşaltmak" anlamlarına geliyordu; *deceive* de sadece kandırmak değil, aynı zamanda "hayal kırıklığına uğratmak" demekti. Kaçınmak elbette kurtulmak anlamı taşır, ama "kandırmak" kelimesiyle bir araya gelince "hüsrana uğratmak", birini istediği şeyden mahrum bırakmanın ötesinde yalan ve aldatmacayla ilgili bir hal alır ve cimrilikten ziyade üçkâğıtçılığa, hinliğe ve hesapçılığa dayanıyormuş gibi görünür. On yedinci yüzyıldaki anlamı çerçevesinde birini hüsrana uğratmak, birini bile isteye yanıltmak demektir. İşin içinde bir hile, gayrimeşru bir durum vardır.

Bildiğimiz kadarıyla Cawdrey kaçamak davranışlar sergileyen birinden ziyade açık sözlü bir adamdı ve otoritelerle de başı beladaydı. Kraliçe Elizabeth'in mütehakkim kilisesinin zulmüne maruz kalmıştı (sözlüğünde "zulmetmek" kelimesini "acımasızca davranmak" olarak tanımlar); Anglikan Kilisesi'ne bağlı olmayan püriten bir rahipti ve "kürsüde sapkın konuşmalar yaparak Dua Kitabı'ndaki ahlaksızlıklara değinmek" ve "ibadet ayinlerine ve dini törenlere intibak etmeyip karşı çıkmak" (*İlk İngilizce Sözlük*) gibi davranışlarla nam salmıştı (Cawdrey "intibak etmek" deyimi için "uyum göstermek, razı gelmek" der). Şimdilerde, rahiplikten atılmak üzere olan müstakbel bir sözlükbilimcinin "kürsüde sapkın konuşmalar" yapmasının son derece yerinde olduğunu düşünebiliriz. Cawdrey'nin anladığı haliyle "hüsrana uğratmak" birini açık açık bir şeyden mahrum bırakmak anlamı taşımaz; söz konusu olan –o garip *make voyde* tabiriyle ifade edildiği üzere– kelimenin gerçek anlamıyla bir şeyi hiçe çevirmek, içini boşaltmak, kandırmak, birini yanlış bir şeye inandırmaktır. Deyim yerindeyse, bir nevi sihir, gözbağıdır; görünen şey aslında yoktur, yanlış olan doğrudur.

Muhtemelen Cawdrey'nin sözlüğünden bir-iki sene sonra yazılmış olan *Kral Lear*'da yer alan meşhur bir sahnede –Edgar burada kör babası Gloucester'ın uçurumdan atlamasına yardım edi-

yormuş numarası yapar (IV.6)– yine bu artık ziyadesiyle aşina olduğumuz dünyaya ait ikiz anlamlarla karşılaşırız. İntihar edip azaplarından kurtulamayan Gloucester, oyunun ana temasını hatırlatır – dayanakların ve uyuşmazlıkları kontrol altına alacak kültürel yapıların kaybı, karşıt görüşleri uzlaştırmanın imkânsızlığı, bazı şeyleri önlemenin de ortadan kaldırmanın da mümkün olmaması:

> Bakamam gözlerim yok. Yoksa rezillik denen şey
> Kendini ölümle ortadan kaldırma nimetinden de mi yoksun?
> Oysa zorbanın gazabını atlatmak,
> Gururlu iradesini bozmak için
> Sefaletin elindeki tek tesellidir bu.*

Oyunun meselesi, "gururlu bir irade"yi ne yapmak gerektiğidir. İlk perdede Lear, Cordelia'nın kendinden istenileni alenen reddetmesi karşısında duyduğu öfkeyle –ki oyunun tartıştığı konulardan biri de Cordelia'nın babasını ne açıdan hüsrana uğrattığıdır– kızını hilekârlıkla suçlar: "Görelim, açık sözlülük dediği gurur koca bulsun ona." Çeyizinin gururu olacağını ve kocayı da o yolla bulmak zorunda kalacağını söyler. Gurur diye adlandırılan şey, ne istediğini bilmek ve ondan vazgeçmemektir. Bu oyunda pek çok zorba yer alır ve oyun boyunca onlarla nasıl başa çıkmamız gerektiği tartışılır, zorba olmalarının sebebi ölçülüp biçilir. Burada Gloucester zorbalar ordusuna ölümü de eklerken, garip bir biçimde intiharın bir seçenek olduğu –hatta belki de Kleopatra'ya gönderme yaparak soylu bir seçenek olduğu– vakitleri nostaljiyle anar, ama aynı zamanda zorbalarla başa çıkmanın tek yolunun onları kandırmak olduğunu da teslim eder: "Oysa zorbanın gazabını atlatmak, / Gururlu iradesini bozmak için / Sefaletin elindeki tek tesellidir bu." Anlatılmak istenen şey pekiştirilir;

* William Shakespeare, *Kral Lear*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2009. Tüm *Kral Lear* alıntıları bu çeviridendir. – *ç.n.*

zorbanın gazabını atlatmak demek onu kandırmak demektir ve "gururlu irade"sini hüsrana uğratmak da aynı anlama gelir. Birisi görünüşte her şeye kadirdir ve sonra sihirli değnek değmiş gibi güçlerini yitirir. Güçlerinin içi boşalır (Lear'ın gücü gibi). Zorba Ölüm'ü kendinizi öldürerek –kaybetme yoluyla kazanarak– ya da düşmanın kimliğini tespit ederek kandırabilecek olmanız elbette bir paradokstur. Bu durumda zorba ne şekilde hüsrana uğratılmış olur ki?

Zorba bizden kendisine vermek istemediğimiz bir şeyi talep eden kişidir. Ve Ölüm de bu anlamda zorba diye tanımlanabilir. O halde başlangıç için bir önerme olarak diyebiliriz ki, zorba hüsrana uğratmak istediğimiz, hatta hüsrana uğratma ihtiyacı duyduğumuz birisidir. Hayatlarımız (ve dahası başkalarının da iyi yaşaması), Cordelia'nın da ortaya koyduğu gibi bunu başarabilmemize bağlıdır. Zorbalığın doğası ve peşinden koştuğu kadiri mutlaklık göz önüne alınırsa, bunu başarmak için biraz dalavere, biraz yaratıcılık, biraz da aldatmaca gerekir. Ya da daha doğrusu, reddedilen kişiye aldatmacadan ibaret görünebilecek bir şey. Cordelia açık sözlülükle konuşur ama Lear'a göre sözleri kibirlidir. Zorbanın bakış açısından, istediğinin verilmemesi gerçekten de kandırılmaya tekabül eder. Bu bir kandırmacadır, çünkü Lear Cordelia'nın istediğini kendisine sunma gücünü elinde tuttuğunu varsayar, doğru ya da yanlış. Zorba talep ettiği şeyin mevcut ve verilebilir olduğunu düşünür (bir şeye hakkı olmak –tanımı gereği– o şeyin gerçekliğinin sorgulanmamasını gerektirir). Yani ortaya bilindik bir tablo çıkar: Cordelia Lear'ı kandırmaz, ama Lear kendini kandırılmış hisseder. Cordelia Lear'a istediğini vermiyor olabilir ama yaptığı şey onu kandırmak değildir (Cordelia'nın bakış açısına göre asıl kandırmaca kız kardeşleri gibi boyun eğmektir). Onun yaptığı –Cawdrey'nin tabiriyle– Lear'ın iddiasını, talebini boşa çıkarmaktır (*mayke voyde*) ve Lear da bu yüzden oyuna geldiği hissine kapılır. Birisini hüsrana uğratmak ne demektir? İsteklerini boşa çıkarmak demektir, ama illaki kandırmak demek

değildir. Hüsrana uğratılmak ne demektir? Kandırılmış hissetmek demektir, çünkü söz konusu kişinin istenilen şeye ve o şeyi vermeye istidatı olduğu varsayılır. Bu varsayım kimi zaman doğru kimi zamansa yanlıştır. Size verebilecekleri bir şeyi vermeye yanaşmadıklarını düşünmek daha çok umut barındırır, ama bu varsayım yanlış çıkarsa o zaman umudunuzun üstüne şüphenin gölgesi düşer (hüsran istenilen şeyin mümkün olduğuna inanılması bakımından iyimserlik taşır, dolayısıyla hüsrana bir çeşit inanç muamelesi yapabiliriz). Hüsrana uğradığınızda, Lear gibi istediğiniz şey üzerinde otorite sahibisinizdir. Öyle olmasa zorba ve öfkeli olmazdınız.

Şayet kendinden talep edilene –aşırı sevgi talebine– boyun eğmeyen Cordelia gibi hüsrana-uğratan konumundaysanız, o zaman başka tür bir otoriteye, gerçekçi biçimde verebileceğiniz şey üzerinde bir otoriteye sahipsinizdir: "Efendimizi sevmem gerektiği kadar seviyorum. / Ne daha çok ne daha az" (I.1). Ya da daha doğrusu, vermek istediğiniz şey konusunda otorite sahibisinizdir. Diyebiliriz ki, Lear'a Goneril ve Regan'ın verdiği öteki şeyi vermek Cordelia'nın istemediği bir insana dönüşmesine, içinde yaşamaya katlanamayacağı bir dünya yaratmasına sebep olacaktır. Ve tabii ki, bu şekilde ifade edildiğinde hüsrana uğratan kişi ahlaki açıdan daha ilgi çekici, hüsrana uğrayana nazaran daha karmaşık bir açmazda görülebilir. Lear öfke nöbeti geçiren yaşlı bir adamdır; Cordelia ise babasının emrine karşı gelip –"Dikkat et sözlerine, / Ayağına gelen kısmeti tepebilirsin" (I.1)– kendi bildiğini okuyarak ailesinden olur.

Yine de Lear ile Cordelia arasında bir simetri vardır. Oyunun başında her ikisi de ne istediğini gayet iyi bilir. Ve bana kalırsa bu sorunu Cordelia'nın istediği şeyin Lear'ın istediği şeyden daha iyi olduğunu söyleyerek çözemeyiz. Daha kötü olmadığı aşikârdır, ancak onun isteği de en az diğerininki kadar değişmezdir. *Berryman's Shakespeare* (Berryman'ın Shakespeare'i) adlı eserinde John Berryman, "Cordelia'daki hafif aşırılıkla (kendi hisle-

riyle kıyaslayınca kız kardeşlerinin baba sevgisi konusundaki abartılı cevaplarına bakışındaki küçümsemenin aşırılığı) Lear'ın ona karşı duyduğu dizginlenemez öfkenin bariz prematüreliği arasındaki mükemmel paralellik"ten bahseder. Lear, Cordelia'nın duruşunda öfkeli değilse de zorbaca bir şey bulunduğunu ima ederken haksız değildir (kişi kendinden bilir işi). Açılış sahnesinde ikisi de birbirinin fikrini değiştiremez. *Disowning Knowledge* (Bilgiyi Reddetmek) adlı kitabında Stanley Cavell, *Kral Lear* üzerine kaleme aldığı muazzam yazısında ("Sevgiden Doğan Sakınım") şöyle der: "Tragedyayı doğuran şey, dünyanın bizi değişime maruz bırakmasına izin vermektense onu katletmeyi yeğlememizdir." Başkalarının bizi değiştirmesine müsaade etmektense her şeyi yok etmeyi yeğleriz, zira hayatımızın başında birtakım insanların bizi nasıl değiştirdiğine dair güçlü hatıralarımız vardır – bu insanlar sanki sihirli değnekleri varmış gibi ıstırabımızı saadete dönüştürmüştür, bizimse o zamanlar tek yapabildiğimiz sıkıntı emareleri gösterip birinin mesajı almasını ummak olmuştur. Birinci perdenin birinci sahnesinde, değişime maruz kalmaktansa dünyayı katleden Cordelia değil Lear'dır. Cavell değişmeye, kendi deyimiyle değişime maruz kalmaya hep bir alternatif aradığımızı ima eder. Kökeni çok eskilere dayanan hüsran sahnesi, bir dönüşüm sahnesidir. Her şey değişmemek adına neleri göze alacağımıza bağlıdır.

Demek ki hüsrana uğratmak şu veya bu şekilde kendinden beklenen bir şeyi boşa çıkarmak, gözardı etmek ya da yok saymaktır, ayrıca karşınızdaki kişiyi –ister talep ettiği şeye sahip olup da vermeyerek, ister talep ettiği şey sizde varmış yanılsaması yaratıp vermeye yanaşmayarak– kandırmak anlamına gelir. Ve hüsrana uğramak ya da uğramış hissetmek de talebinize olumsuz cevap almanız, talebinizin gözardı edilmesi ya da boş yere ümitlendirilmeniz karşısında tepenizin atmasıdır. Bu açıdan bakıldığında, bir anlaşma bozulmuş gibi, sanki kendisinden bir şey talep edilen kişi o şeye sahipmiş de tek mesele onun nasıl alınacağıy-

mış gibi görünür (elbette Tanrı ya da devlet de talep eden konumunda olabilir). Hikâyenin iyimser versiyonunda sadece pragmatik bir soru vardır: B'den A'yı almak istiyorum, tek yapmam gereken bunu nasıl elde edeceğimi ve bunun için gerekli araçları nasıl edineceğimi bulmak. En sevdiğim kızımın bana duyduğu sevgiyi ilan etmesini istiyorum ve bu sebeple konuşmasını talep ediyorum. Burada tabii ki önceden belirlenmiş bir özne, bilinçdışından yoksun bir şahıs varsayılır: ne istediğini ve neye ihtiyacı olduğunu bildiği için ne yaptığını bilen, bu yüzden de sadece tatmine nasıl ulaşacağını ve –Lear örneğinin gösterdiği gibi– gerekirse istendiği varsayılan şeyi elde edememeye nasıl katlanacağını bulması gereken biri (hem en iyi hem de en kötü hallerimizde, bizi yaratıcı ve becerikli kılan şey hüsrandır). Sevgi, sevginin dile getirilmesi isteği hiç şüphesiz istisnai bir durumdur. Aynı şekilde, ilişkilerinin imkânlarını mütemadiyen sorgulama durumunda kalan ebeveynler ile çocukların birbirlerinden istekleri de öyle. Yani ebeveynler ile çocuklar, sevgililer ya da arkadaşlar arasında hak sahipliği her daim çetrefil bir meseledir. Hak sahipleri hep çok bilir.

Ne istediğimizi bildiğimizde, ne istediğimizi bilmediğimizde (deyim yerindeyse istediğimizin bilincinde olmadığımız ve hedefsizlik sebebiyle tedirgin olduğumuz durumlarda) ya da istediğimiz şeyden fazlasıyla korkup isteğimizi bilindik başka bir nesneye militanca bir kesinlikle kaydırdığımızda sergilediğimiz şey aşırı bir ne istediğini bilme halidir (oyunun başında Lear'ın hayatının bu aşamasında ne istediğini bilmediği için dehşete düşmüş vaziyette olduğunu ya da kral olmanın neye tekabül ettiğini sınadığını düşünürsek, Cordelia'nın cevabına verdiği tepkiyi bambaşka bir şekilde değerlendirebiliriz). Ne istediğini bilmek kendini değişime maruz bırakmamanın (ya da değişimi kendi istencine tabi kılmak suretiyle kontrolünü ele almanın) yöntemlerinden biridir ve bu da –Cavell'ın tespitinin izinden gidersek– aynı şekilde bizi ölümcül kılmaya meyillidir. Dolayısıyla hüsran içindeyken

kendimizi kandırmanın doruklarında olduğumuzu söyleyebiliriz; hüsran tahammül edilmez bir kendinden şüphe etme biçimiymiş, ne istediğimizi ve istediğimiz şeyin mümkün olup olmadığını bilmemeyi kaldıramadığımız ve bu boşluğu doldurmak için kesin hükümler icat ettiğimiz (boşlukları sağlam kanılarla doldururuz) bir durummuş gibi. Hüsranın kendisi, bizi baştan çıkaracak şeyi icat etmemizi gerektiren bir baştan çıkarılma sahnesidir. Nasıl ki kesinlik şüpheciliğe çare değilse tatmin de hüsrana çare olmaz. Aslında hüsranı bir soru olarak düşünmek yanıltıcı olabilir – ama cevabı olmayan ya da sadece tahmini cevaplar verilebilecek bir soru olarak düşünülebilir. Lear'ın "Söyleyin kızlarım... / Söyleyin bakalım, hanginiz en çok seviyor bizi?" (I.1) sorusundan anlaşılabileceği gibi, mesele bir şeyin söylenmesiyle ilgilidir ve elimizde söz dışında pek de bir şey yoktur. Bir başka deyişle oyun, hüsrana uğradığımızda ne yaptığımızı ve hüsranın bize ne yaptığını sorgulatır bize. Hüsran deneyimiyle ilgili temel olgulardan biri de faillik meselesini ve şu soruyu gündeme getirmesidir: Hüsranla ilgili bir şey yapabilir veya bir şey yapmaktan imtina edebilir miyiz? Yoksa faillik –veya irade ya da seçim yapma kapasitesi– olarak gördüğümüz şey icat edilmiş, bu asal hüsran deneyimi tarafından açığa çıkarılmış bir şey midir? (Kasırga esnasında cengâverlik yapmak misali, ihtiyaç duyduğumuz şey karşısındaki çaresizliğimize derman olarak üretilmiş benlik fikri.) İleride göreceğimiz gibi, her şey İngiliz psikanalist Wilfred Bion'un *Second Thoughts* (Tereddütler) adlı kitabında dile getirdiği üzere, "hüsrandan sakınmaya mı yoksa onu dönüştürmeye mi karar vereceğimize bağlıdır".

Her şey bir yana, hüsran her daim bir baştan çıkarılma sahnesidir; kurtulmaya, sahte çözümler bulmaya çalıştığımız, bizi daha radikal aldanmaların içine sürükleyen bir şeydir. Bu sebeple iki önermeyi ele almak istiyorum. İlki, hüsrana uğratan kişinin –başka ne yaparsa yapsın– hüsrana uğrattığı kişiyi değiştirmek istediği fikri

(karşısındakini delirtebilir ya da kendisinden uzaklaştırabilir veya hakikatle yüzleşmesini sağlayabilir ama illa bir değişim gözetilir; habis hüsranlar da iyi huylu hüsranlar da dönüştürücüdür). Buna müteakiben ikincisi ise insanın yaşadığı hüsranı hissetmesinin, kabaca da olsa hüsrana uğrama sebebini tespit etmesinin son derece zor olduğu fikri. Hüsranı tespit etmenin önemli olmasının gayet bariz ve hatta mantıklı bir açıklaması vardır. Hüsran olmadan tatmine ulaşılmaz. Ayırdına varılmamış, ortaya koyulmamış bir hüsrana ne çare bulunur ne de varlığı kabul edilir; bağımlılık daima hüsran bağımlılığıdır (tanımlanmamış, kolay yoldan çare bulunmuş hüsrana bağımlılık denir). O halde hüsranla tatmin arasındaki bağ, bağlantı, alaka nedir? Nasıl oluyor da ikisini birbirine iliştirip birleştiriyoruz? Örneğin, hüsranın ortaya koyulmaya karşı bir direnci olabilir. Sanki hüsranlarımız dünya üzerinde bilmeyi istediğimiz son şeylerdir. Suni hüsranları gerçek hüsranlara yeğleyebiliriz ya da hüsranla tatmin arasındaki bağlantıyı gözardı edebilir veya buna karşı çıkabiliriz. Basitçe söylemek gerekirse hüsran, onunla başa çıkma girişimlerimizden biri duyarsızlık olsa da (hüsrana uğradığımızda poz kesip şişiniriz) duyarsız kalamayacağımız bir şeydir. Hüsran diye bir şey olması pek tabii ki gerçek ya da sahte tatminler olduğunu ima ediyormuş gibi görünür. Bu da demek oluyor ki hüsran gerçeğinin rahatlatıcı bir tarafı vardır. Hüsran bir gelecek vaadi taşır.

Fakat hüsran kavramını bütünüyle yanlış yorumlarsak –veya hüsranlarımız yorumlanması zor şeylerse– tatminin doğasını da yanlış anlamış olmamız, anlama vâkıf ama deneyimi kaçırmış olmamız muhtemeldir. Hüsran içindeyken bulanık sularda ilerleriz ya da hüsranımızı bulandırıp arapsaçına çeviririz (sanki hüsran konusunda berraklık mümkündür ama bizim için değil). Ancak kaçınılmaz bir gerçek, gelişimimizin tamamlayıcı parçası olan bir deneyim, insan ilişkilerinin temelinde yatan yapısal bir unsur vardır ki o da şudur: Şayet birisi sizi tatmin edebiliyorsa, hüsrana da uğratabilir. Sadece tatmin edebilen biri hüsrana uğratabilir si-

zi. Bu hepimizin deneyimlediği ve deneyimlemeye devam ettiği bir durumdur. Biri sizi hüsrana uğratabiliyorsa ona değer verdiğinizi bilirsiniz. Lear en çok Cordelia'yı sevdiği için onu en çok üzen Cordelia'dır ve oyunun sonunda da Lear en büyük kaybının o olduğunu fark eder (Barbara Everett, *Young Hamlet*'te [Genç Hamlet] "Aslında ona hiçbir şey olmaz," der Lear için, "sadece Cordelia'nın gerçekten var olduğunu öğrenir"). Hüsrana sebebiyet veren tatmindir. Bu da bizi Cawdrey'nin daha önce belirttiğim tanımına bağlıyor. Eğer bir anne başlangıçta çocuğunun isteklerini karşılamak suretiyle ona yaşadığını hissettirebiliyorsa, aynı şekilde yokluğuyla da bir boşluk hissetmesine sebep olabilir; ve anne çocuğuna kendini bu denli iyi hissettirebiliyorsa, bunu yapamadığı vakitler muhakkak onu kandırıyordur. Reddediyor ve esirgiyordur. Bu durumda kim zorbadır: istenileni veremeyen anne mi yoksa hüsrana uğrayan çocuk mu? Zorbalığı ortaya çıkaran önkoşullar nelerdir? Zorbalık nasıl böylesi bir sefalet aktarımına dönüşür? Gururlu irade mi hüsrana uğratır, yoksa –gurur ya da kibir belli hüsranlar karşısında çare olarak geliştirilen bir ruh hali olduğuna göre– bizzat kendisi mi hüsranın ürünüdür? Meseleyi düşünürken işte bu ilk aldatmaca ve boşa çıkarmaya dönmemiz, zorbanın öfkesini ve "gururlu bir irade"nin hüsrana uğratılmasını da aklımızın bir köşesinde tutmamız gerekir.

Kral Lear'ın ilk sahnesi ister istemez sevgi talebinin nasıl bir talep olduğunu sorgulamamıza neden olur. Lear Cordelia'dan sevgisini dile dökmesini talep eder, ki bu da hem talipleriyle hem de babasıyla bir anlaşmaya varması demektir. Doğru şeyi söylerse, bu konuda ondan çok daha hevesli olan kız kardeşlerinin hepsinden daha fazla çeyize sahip olacaktır. "Kardeşlerinden daha değerli bir parça için ne diyeceksin?" Cordelia'nın o meşhur "hiçbir şey" yanıtları isteksizlik ve aciz içerir. Üçte birinden fazlasına tekabül edecek daha değerli bir parça için söylemek istediği hiçbir şey ve böyle bir talebe karşılık söyleyebileceği hiçbir söz yoktur. Cordelia'nın bakış açısından aşırı taleplerin draması

olan bu oyunda, Lear Cordelia'nın isteğini –kız kardeşlerininkinden daha değerli bir çeyiz– ve kendi isteğini –Cordelia'nın tüm kalbiyle işbirliği yapması– bildiğini varsayar. Onun "hiçbir şey" demesi Lear'ın talebini boşa çıkarır ve bu da, Cavell'ın tabiriyle değişime maruz kalınmasına yol açacak şekilde karşılıklı ihtiyaçlarını yeniden gözden geçirmek yerine öfkeye kapılıp kızını sürgün etmesine neden olur. Lear'ın kanaatine göre Cordelia'nın söyleyebileceği bir sürü arzulanır kelime vardır ve onların arasından birkaçını seçip kullansa her ikisi de tatmin olacaktır. Freud "Kutu Seçimi" (1916) başlıklı yazısında Lear hakkında şöyle der: "Ölümün pençesine düşmüş bu adam, kadınların sevgisinden feragat etmeye yanaşmaz; onların kendisini ne ölçüde sevdiğini kulağıyla işitmek ister." Lear'ın kadınların sevgisinden feragat etme muhakemesi yapıp yapmadığı tartışılır. O daha ziyade sembolik kral ve baba rollerini sahneler, ama Freud'un neden böyle bir okumaya gittiği oldukça açıktır, zira modern bireylerin kadınların sevgisi karşısındaki konumuyla meşguldür. Ve kadınların sevgisinden feragat etmekle sevildiğini işitme isteği farklı şeylerdir. Freud'un izahında, ölüm vakti yaklaşan Lear bunu bir şekilde kadınların sevgisinden zoraki bir feragat şeklinde deneyimler ve bu sebeple de sevginin ifade edilmesi hususunda ısrarcı davranır. Lear kadınlar tarafından sevilmeden yaşayamaz, ama sevgiyi bu şekilde talep ederek yaşaması da imkânsızdır. Sevgi talebi her zaman sevgi konusunda bir şüphe içerir ve tüm şüphelerin temelinde de sevgi şüphesi yatar.

Tüm aşk hikâyeleri hüsran hikâyeleridir. Ebeveynlerle çocuklara ilişkin hikâyeler de aslen birer aşk/sevgi hikâyesidir ve Freud'a göre şekillendirici hikâyelerdir bunlar. Âşık olmak varlığından haberdar olmadığınız bir hüsranın (şekillendirici hüsranların ve onları kendi kendinize iyileştirme girişimlerinizin) hatırlatılmasıdır; birini istemiş, bir şeyden mahrum kalmışsınızdır ve sonra birden o şey karşınızda belirir. Bu deneyimle yenilenen, yoğun bir hüsran ve yoğun bir tatmindir. Tuhaf bir biçimde, sanki

beklediğiniz biri vardır ama o kişi gelene kadar beklediğinizin o olduğundan haberiniz yoktur. Daha öncesinde hayatınızda bir şeyin eksik olduğunun farkında olun ya da olmayın, istediğiniz kişiyle tanıştığınızda o farkındalığa erişirsiniz. Psikanalizin bu aşk hikâyesine katacağı fikir ise şudur: Âşık olduğunuz insan aslında rüyalarınızın erkeği ya da kadınıdır; daha tanışmadan önce onu hayal etmişsinizdir – yoktan değil, zira hiçlikten hiçlik çıkar, ama yaşanmış veya arzulanmış deneyimlerinizden. O kişiyi o denli net bir biçimde ayırt edebilmenizin sebebi onu bir anlamda zaten tanıyor olmanızdır; onu bunca zamandır beklemiş olduğunuz için ezelden beri tanıyormuşsunuz gibi gelir, ama aynı zamanda size gayet yabancıdır. Tanıdık yabancı kişilerdir onlar. Fakat bu basit hikâyede oldukça dikkat çekici bir unsur var: Rüyalarınızı süsleyen bu kişiyle tanışmayı ne kadar istiyor, umut ve hayal ediyor olursanız olun onu özlemeye ancak onunla tanıştıktan sonra başlarsınız. Bir nesnenin yokluğunu (ya da başka bir şeyin yokluğunu) hissetmek için onun varlığı gerekli gibidir. O gelmeden önce de bir tür hasret duyuyor olabilirsiniz, ama yokluğunun yarattığı hüsranı tüm gücüyle hissetmek için önce onunla tanışmanız gerekir.

Denilebilir ki hayallerinizin erkeği ya da kadınıyla veya esasen hayatınızın herhangi bir tutkusuyla karşılaşmadan önce genele yayılmış ve boşlukta asılı bir hüsran hissederken, bu mucizevi nesneyi bulmanız hüsranınızın kaynağını tespit etmenize yarar. Âşık olmak, tutkunuzu bulmak, sizi neyin hüsrana uğrattığını tespit etme, tasvir etme ve ortaya koyma girişimleridir. Bu açıdan her zaman neye ihtiyaç duyduğumuzu, Lacan'ın terminolojisiyle neyin eksik olduğunu bulma ve anlama çabası içindeyizdir. Peşine düştüğümüz kökenler hüsranın kökenleridir. "Neyin noksan olduğunu bulmanın amacı onu yerine koymaktır; en azından, bir yoksunluğu gidermenin ilk aşaması neden yoksun olunduğunun keşfedilmesidir," şeklindeki araçsal, pragmatik, sağduyulu düşünce mantığa uygundur. Bir şeyi yeniden bulabilmek için onu

kaybettiğimizi bilmemiz ya da sezmemiz gerekir. Freud erotik yaşamla ilgili ünlü bir beyanında, bir nesnenin keşfinin her zaman yeniden keşif olduğunu söyler. Ama Freud aynı zamanda –daha sonraki psikanalistleri de etkileyerek– bu kaybedilen ve bulunan nesnelerin gerçekliğini de sorgular. Bu nesneye asla sahip olmamış olabileceğimizi ve onu geri kazanmamızın mümkün olmayabileceğini ima eder, hatta açıkça söyler. Aradığımız ve hiç var olmadığı için asla yeniden bulamayacağımız nesne ya da insan, arzu ettiğimiz şeydir. Bir başka deyişle, hüsran hissine bulduğumuz ilk yalancı çözümden –yaşamaktan korktuğumuz hüsranı hissetmemize engel olacak ideal bir arzu nesnesi yaratmaktan– asla kurtulamayız. Kafamızdaki ideal insan, gerçek insanlarla gerçek ilişkiler içine girmekten kaçış noktamız olur.

Freud'dan sonra psikanalistler ya bir şeye –mesela yeterli derecede anne ilgisine, Oidipus kompleksinin ve ebeveynimizin sevgisi için yarışmanın getirdiği rekabetçi hazlara– sahip olduğumuzu ve bunun bir kısmını geri kazanabileceğimizi (esasen hayatımızın böyle bir geri kazanım ve eski hale geri dönüş projesi olduğunu) ya da hiçbir zaman sahip olmadığımız ve aslında hiç var olmamış bir şeyi geri almayı istememize ironiyle yaklaşmak gerektiğini söyleme eğiliminde oldular (Lacan bu durumu mübalağalı bir ifadeyle, "Aşk sahip olmadığınız bir şeyi var olmayan birine vermektir," diye betimler). Bu tanımlamalarda bizi ilgilendiren, aşka dair ne dediklerinden ziyade onun daha muğlak ikizi ve sırdaşı hüsran hakkında ne anlattıklarıdır. Muhtemelen bu psikanalitik hikâyeler en sade şekliyle (en az) dört hüsran türü olduğunu söyler: hiç var olmamış bir şeyden mahrum kalma hüsranı; hiç sahip olunmamış bir şeyden mahrum kalma hüsranı (o şey var olmuş olsun olmasın); bir zamanlar sahip olunan bir şeyden mahrum kalma hüsranı; ve son olarak da bir zamanlar sahip olunan ama tekrar elde edilemeyen bir şeyden mahrum kalma hüsranı. Bu hüsran çeşitleri kuşkusuz aynı otlakta biter ve birbirlerinden ayrılmaları her zaman mümkün değildir. Ama sınıflandırılıp

bu şekilde yalın ve şematik biçimde ortaya koyulunca bir şey çarçabuk kendini gösteriyor: Bunlar farklı sonuçları olan farklı deneyimlerdir. Beraberlerinde farklı olasılıklar getirir, değişik geleceklere kapı aralar, farklı savunmaları gerektirir, başka başka sıkıntılara sebebiyet verirler. Bu dört hüsran türü bireyler için olduğu kadar topluluklar ve toplumlar için de geçerlidir. Ve elbette hepsi de tartışmalıdır. Lear'ın bunların hepsinden mustarip olduğu söylenebilir.

Esasen oyun dahilinde ya da tragedyaların genelinde hüsranı, intikama dönüşenler –Cavell'ın deyimiyle işi "dünyayı katletmeye" vardıranlar– ve dönüşmeyenler diye sınıflandırmak faydalı olabilir. Lear kin güder ancak sadece bundan ibaret bir karakter değildir. Cordelia daha farklıdır; Michael Long'un *The Unnatural Scene*'de (Gayritabii Sahne) yazdığı gibi, "[Lear'da] nefret ve intikam duyguları uyandıran, Desdemona'ya yaraşır bir direniş konuşması" yapar. Karşımızda intikama dönüşen, intikamın bir çözüm çeşidi olarak belirdiği bir hüsran ile başka tür bir anlatıya dönüşen bir hüsran var. Freud'un bize anlatmak istediği hikâye de budur: bireyin kaderinin hüsran karşısında aldığı tavırla nasıl bağlantılı olduğu. "Ruhsal Olayların İki İlkesi Üzerine Formülasyonlar" (1911) başlıklı yazısında Freud, "ruhsal denge durumunun en başta içsel gereksinimlerin ivedi talepleri tarafından sekteye uğratıldığı" üzerinde durur. Bu tabloda ruh bir denge, göreli bir uyum içindedir ve bir aşamada arzular bu uyumu bozar. Ortada bir ihlal –Fransız psikanalist Laplanche'ın ünlü tabiriyle "güdülerin ben'e saldırısı"– değilse bile, istekleri yüzünden rahatı kaçan bir varlık imgesi vardır. Freud'un "içsel gereksinimlerin ivedi talebi" ifadesiyle kastettiği, ihtiyaç duyulan bir şeyin yarattığı hissedilir hüsranın getirisidir. Freud hem arzunun dürtüklemelerine hem de muhtemelen bebeklerin erken dönemde yaşadığı ihtiyaç deneyimlerine atfen şöyle der:

> Bu aşamada düşünülen (arzulanan) her şey halüsinasyonlar şeklinde belirir, ki daha sonraları da her gece düş evresindeki düşüncelerimizde böyle olur. Halüsinasyon aracılığıyla tatmine ulaşma çabası, sadece beklenen tatminin gerçekleşmemesi, hayal kırıklığına uğranılması sebebiyle bırakılır. Ruhsal aygıt bunun yerine dış dünyadaki gerçek durumlara dair bir tasarım oluşturmaya karar verip onları fiilen değiştirmeye çalışma yoluna gider. Böylece ruhsal etkinliğin yeni bir ilkesi ortaya çıkar; artık sadece hoşlanılan şeylere değil, nahoş olsa da gerçeklere dair tasarımlar oluşturulur. *Gerçeklik ilkesinin* bu şekilde devreye girmesi mühim bir adımdır.

Freud basit bir süreci tanımlıyor: Açsınız, leziz bir yemek fantazisi kuruyorsunuz, bu fantazi sizi doyurmuyor, beslenmenize ya da doymanıza yol açmıyor ve tahayyül ettiğiniz bu yemeği gerçek dünyada nasıl bulabileceğinizi düşünmeye başlıyorsunuz. Burada sürecin başında halüsinasyonlar yani fantaziler vardır ve sonunda da arzuladığınız yemeği gerçek dünyada elde etmeye çalışırsınız. Bu yemek en iyi ihtimalle esas istediğinize yaklaşmaktan öteye geçemez, ama gerçekten yiyebileceğiniz bir şey olma avantajı taşır. Kritik nokta beklenen tatminin gerçekleşmemesi, hayal edilenin gelmemesidir; arzu eden bireyi gerçekliğe sevk eden şey hayal kırıklığıdır. Hüsran karşısında bireyin müracaat ettiği ilk yol, fantazi vasıtasıyla mükemmel ve hüsran yaratmayan bir figür oluşturarak kendini tatmin etmektir. Bu başarısızlığa uğrayınca geriye sadece gerçekliğe dönmek kalır. Önceden arzulanan tatminin başarısızlıkla sonuçlanması daha gerçekçi bir tatmin olasılığına yol açar. Fantazi yoluyla tatmin işe yaramayınca birey "dış dünyadaki gerçek durumlara dair bir tasarım oluşturmaya karar verip onları fiilen değiştirmeye çalışma yoluna gider," der Freud.

Erotik ve romantik gündüz düşleri kurmakla gerçekten biriyle bir araya gelmek arasında dağlar kadar fark vardır. Bir araya gelmek çok daha fazla emek ister ve asla kişinin umduğu şekilde

gerçekleşmez. Buna müteakip art arda ortaya çıkan üç çeşit hüsran vardır: ihtiyaç hüsranı, fantazisi kurulan tatminin yaşanmamasının yol açtığı hüsran ve gerçek dünyada yaşanan tatminin arzulanan, fantazisi kurulan tatminle örtüşmemesinin yarattığı hüsran. Üç hüsran, üç rahatsızlık ve iki hayal kırıklığı. Başka bir bağlamda buna kümülatif travma –arzunun kümülatif travması– adı verilmiştir. Ve bunlar süreç doğru işlediğinde yaşananlardır.

Wilfred Bion'u kendi düşünme kuramını oluşturmaya sevk edense, bu sürecin doğru işlemediği durumlardı. Bion'a göre düşünme edimi kaçınılmaz hüsran deneyimiyle başa çıkmanın tek yoludur. *Second Thoughts*'da şöyle yazar:

> Burada, meme beklentisini tatmin edecek bir meme olmadığını idrak eden bebek modelini öneriyorum [bebek aç ve emzirilmiyor]. Bu durum içsel olarak "meme yok" –veya "eksik" meme– şeklinde deneyimlenir. Bir sonraki aşama çocuğun hüsran kapasitesine bağlıdır; özellikle de, hüsrandan kaçınma yönünde mi dönüştürme yönünde mi karar verileceğine. Hüsrana katlanma kapasitesi yeterliyse, içsel "meme yok" algısı, buradan doğacak düşünüşe hizmet eden bir fikre ve aygıta dönüşür. Bu da Freud'un "Ruhsal Olayların İki İlkesi Üzerine Formülasyonlar" başlıklı yazısında tasvir ettiği durumu ortaya çıkarıyor. Bu durumda, gerçeklik ilkesinin baskın hale gelmesi, düşünme yetisiyle –ve bu sayede, bir isteğin duyumsandığı anla bu isteği doyuracak uygun eylemin sonuç verdiği an arasındaki uçuruma köprü kurulmasıyla– eşzamanlıdır. Böylece hüsrana katlanma kapasitesi, psişenin katlanılan hüsranı daha da katlanılır kılmasını sağlayan bir düşünüş geliştirmesine imkân verir.

Hüsranı katlanılır kılan düşüncedir ve düşünceyi mümkün kılan da hüsrandır. Düşünce hüsrandan kaçınmak yerine onu dönüştürür. Bunu hüsran duymayı bırakıp bu konuda ne yapılacağına bakmamızı ve gerekeni yapmamızı sağlayarak başarır. Freud'un "düşüncede eylem denemesi" dediği, bizim hayal gücü de diye-

bileceğimiz şey gerçek dünyada gerçek eyleme neden olur. Bion, düşünme yeteneğinin, "bir isteğin duyumsandığı anla bu isteği doyuracak uygun eylemin sonuç verdiği an arasındaki uçuruma köprü kurulmasını" sağladığını söyler. Dikkat etmemiz gereken nokta bunun istemek ile bu konuda gerçekten bir şey yapmak arasındaki uçurum olmasıdır. Düşünme bir bağlantı, bir köprüdür; gündüz düşünün sığınağında olduğu gibi, başlı başına bir amaç değil. Dikkat etmemiz gereken başka bir nokta da tercihin, Bion' un deyimiyle, hüsrandan kaçınmakla onu dönüştürmek arasında olmasıdır. Düşünme dönüştürmenin yoluysa, düşünme kapasitesine saldırı bir tür kaçınmadır; hayal gücünün başarısızlıkları hüsrana katlanmaya karşı bir isteksizlik anlamına gelir. Ve Bion zihnimizin belli bölgelerinin diğerlerine nasıl saldırdığıyla, aradığımız tatminleri onların ne olduğunu bulmamızı engelleyerek nasıl sabote ettiğiyle de ilgilenir. Fakat bu sorun ve çözümlerin temelinde gerçeklikle bağlantı yatar. Gerçeklik önemlidir çünkü bizi tatmin edebilecek tek şey odur. İlk etapta, kendi kendini doyuran, fantazi dünyasında ve kendi zihninde yaşayan canlılar olmanın cazibesine kapılırız, fakat bize sunulan yegâne tatminler gerçekliğin doyumlarıdır ve bunların da kendileri hüsran yaratır – ama sadece, arzuladığımız tatminle uyumlu olmayıp farklılık arz etmeleri açısından (en doyurucu hazlar sürpriz olanlar, tasarlanamayacak olanlardır). Bu tabloda tatmine ulaşmak için başka insanlara ihtiyaç duyarız. Ancak tatmin arayışı hüsranla başlayıp biter: Bir ihtiyacın doğmasından kaynaklanan hüsranla tetiklenir ve asla tam olarak istenilen şeyin elde edilememesinden kaynaklanan hüsranla sonlanır. Bu durumda daimi bir öfke içinde olmamamız mümkün mü?

Belki daimi bir öfke içindeyizdir ve kendimize yetemediğimiz için kendimizden, istediğimiz şeyi hiçbir zaman tam anlamıyla vermedikleri için de başkalarından intikam alıyoruzdur. Ama yine de Bion için asıl felaket hüsrandan kaçınmaktır. "Hüsrandan kaçınmak," diye devam eder Bion, "fikir ve düşünce yar-

dımıyla deneyimden bir şeyler öğrenmenin yerine alimi mutlaklık varsayımını koyar." Hüsrana katlanamıyorsanız, tatmine ulaşmak için başkalarına bağımlı olmaya ve başkalarının katılımına katlanamıyorsanız, kendinizi zaten her şeye sahip ve her şeyi bilir konumda görmeniz gerekir (bu durumun teolojik biçimi, Tanrı' nın yarattığı canlılara ihtiyaç duyup duymadığı ve duyuyorsa böylesine bir ihtiyaç içindeyken nasıl Tanrı olunabileceği sorunsalıdır). Birey kendi sınırları içinde hüsrana alimi mutlaklıkla, alimi mutlaklık yanılsamasıyla çare bulur (bir yerlerde hüsrandan muaf bir figür olmalıdır ve bu figür de Tanrı'dır; hüsran duyması gerekmeyen biri olduğunu hayal etme ihtiyacı duyarız). Deneyimden bir şeyler öğrenmek, ihtiyacımızı dünyada yaşamakla bağdaşır kılmanın yollarını bulmak anlamına gelir. Bion'a göre bunu ihtiyaçlarımızı gözden geçirerek, dünyayı gözlemleyerek ve birtakım yöntemler deneyerek yaparız. Dünyada kendi yerimizi bulmak, ihtiyaçlarımızın bize uyduğu bir yer bulmak ya da yaratmak anlamını taşır.

Freud ve Bion için tatmin olmanın yolu düşünceden geçer; onlara göre yemeğimizi sindirmeden önce hüsranımızı sindirmemiz gerekir. Anlattıkları hikâyeler tatminin kendiliğinden gelmediğini, tatmin olabilmek için mücadele verilmesi gerektiğini ortaya koyar. Öyle ki hüsranımızla başa çıkmamıza yardım etmiş ve düşünebilmemizi sağlamış yeterince iyi bir anneye, yeterince iyi ebeveynlere sahip olmuş olsak da yasak arzuların Ödipal dünyasında bu gelişimsel hikâyenin içine atılırız. Kanunun getirdiği hüsranlar –yasak olmayan arzuları sağ salim atlattıktan sonra nihayetinde karşımıza çıkan yasak arzularla yüzleşmemiz– ruhsal aygıtın arzuyu alımlaması ve işlemden geçirmesine içkin hüsranı takip eder. İnsanlar nasıl haz alır? Haz alan biri var mı ki? Ve eğer alıyorlarsa, tüm bunlara değer mi? Psikanaliz bize tatmini anlamanın yolunun hüsranı anlamaktan geçtiğini ve hüsranı katlanılamaz bulma eğiliminde olduğumuzu söylüyor. Ortaya çıkan bu

tabloda, kendimize hissetme iznini belki de en az verebildiğimiz şey hüsrandır ve hüsranı hissedemediğimizde, düşünemediğimizde ya da yeterince hissedip düşünemediğimizde de tatmin duygumuzu silikleştiririz. Daha net bir ifadeyle, böyle yaptığımızda tatminimiz eksik olur, olabileceği kadar sahici ya da doyurucu olmaz. Yeterince gerçekçi olmaz. Alimi mutlak biri ne gibi bir haz peşinde olabilir ki? Bion'u ciddiye alırsak, hüsranlarımızı düşünmediğimiz –anlamadığımız, ölçüp tartmadığımız, doğru şekilde ifade etmediğimiz– takdirde bizi tatmin edecek şeylerin peşine düşemeyiz demektir. Ne olduklarından haberimiz bile olmaz.

Yaşanacak tatminlerin mevcudiyetinden ne Freud ne de Bion kuşku duyar; paradoksal bir şekilde, şüphe duydukları şey onların ne olduğunu bilme ve bulma kapasitemiz, belki de arzumuzdur. Cawdrey'nin 1604 tarihli sözlük tanımını hatırlarsak, "hüsrana uğratmak" fiili "boşa çıkarmak, kandırmak" anlamları taşır. Hüsranımıza yaptığımız şeyle kendimizi hüsrana uğratır, hüsranımızı kendimizi kandırmak için kullanırız. En azından Freud ve Bion'a göre, hüsran yüzünden hüsrana uğrarız; hüsranın içini boşaltıp ondan kaçınırız. Hatta bazen onu hazza dönüştürerek ondan kaçınır ya da tatmin etmediği bariz olan hazları kendimize yuttururuz. Freud kendimizi hüsrana uğratma arzumuzun herhangi başka bir arzu kadar güçlü olduğunu söyler. Fakat hüsranı haz yerine koyduğumuzda, tatmin olmaktan fersah fersah uzaklaşmış oluruz. Hüsran en yaygın olarak paylaşılan deneyim gibi görünse de, Freud da Bion da benliğimizin en anlaşılmaz yönünün hüsran olmasının nedenlerini ve nasıllarını ortaya koyar. Onlara göre, ilk itkimiz ihtiyaç duymaksa ikincisi hüsranımızı örtbas etmektir. Bu konuda düşünmek ya da konuşmak istemeyiz çünkü temelde yatan hüsranımızın doğasını bilmek, o deneyimi açığa çıkarmak istemeyiz. Tatmini, varlığını borçlu olduğu hüsran duygusu olmadan yaşamayı tercih ederiz. Ama hüsrandan nefret ediyorsak tatminden daha da nefret etmemiz gerekir. Bu

anlamda sorun arzu değil, arzunun açığa vurduğu hüsrandır. Bir yoksunluk tetiklemediği takdirde arzu duyamazsınız. Hüsranla başa çıkmak için yaptıklarımız –kaçınmak, içini boşaltmak, farklı tanımlamak, farklı konumlandırmak, saklamak, yansıtmak, inkâr etmek, idealize etmek vb.– hüsranın nahoşluğunu bir nebze azaltır.

Hüsran duygumuzla başa çıkmak, bu duyguyu anlamak sadece tatmin olmayı garanti altına almak için değil, gerçeklik algımızı korumak için de zaruridir. Psikanalizin anlattığı hikâyeye göre, hüsran duygusu hissetmezsek gerçekliğe ihtiyaç duymayız ve gerçeklikle başa çıkmak için gerekli araçlara sahip olup olmadığımızı keşfedemeyiz. İnsanlar bizi hüsrana uğratarak gerçeklik kazanır; hüsran duygusu yaratmadıkları müddetçe fantazi figürleri olarak kalırlar. Hikâyede aşağı yukarı şöyle denir: Başkaları bizi kâfi ölçüde hüsrana uğratırlarsa bizim için gerçeklik kazanır yani karşılıklı bir şey alıp verebileceğimiz insanlara dönüşürler; fazla hüsrana uğrattıklarındaysa fazlasıyla gerçeklik kazanıp eziyet çektirmeye başlar ve zarar verme ihtiyacı duyduğumuz insanlara dönüşürler. Bizi çok az hüsrana uğratanlar idealize edilir, hayali karakterlere dönüşür ve arzu duyduğumuz insanlar olurlar; çok fazla hüsrana uğratanlarsa şeytani bir kimlik kazanıp kâbusa dönüşürler. Ve diyebiliriz ki bunlar dünyayı katletmenin iki ayrı yoludur: etkisiz kılmak ya da gerçekdışı hale getirmek. Ölçülebilir bir şey söz konusu olsaydı, psikanalizin önerdiği iyi yaşam yalnızca kâfi ölçüde hüsran yaşanan bir hayattır diyebilirdik. Gelin görün ki hüsran –tıpkı Lear'ın krallığı gibi– ölçülüp biçilemeyen bir şeydir. Fakat anlaşılan o ki hayatımızı meydana getiren de hep yanlış türde hüsranlardır; her birimizin bir şeyin çok azı ve çok fazlası karşısında nasıl bir tavır aldığı burada belirleyici bir etkendir. Lear'ın dediği gibi, "Ne garip bir değişimi var muhtaç olmanın" (III.2). Hüsranın trajik çözümleri vardır.

"Tatmin" (*satisfaction*) kelimesinin anlamı için Cawdrey, "yanlışların ya da memnuniyetsizliklerin telafisi" der, yani adaletle ilgili bir şey söz konusudur. Hüsrana uğratmak kandırmak, hükümsüz kılmak demekse, tatmin etmek bir kabahati gidermektir. *Kral Lear*'ın başında ebeveynler ile çocuklar arasındaki sevginin sorgulandığı bir sahnede –Yeats "Çokluk Duygusu" başlıklı denemesinde, "Lear'ın gölgesi Gloster'dır, onun da nankör çocukları vardır," diye yazar– Edmund babaları Gloucester'a erkek kardeşi Edgar'ın ihanetini kanıtlamanın (aksini ispat etme kisvesi altında ispatlamanın) peşindedir. Edmund, Gloucester'a bir öneride bulunur: "sizi bir yere gizler onunla görüşürüm. Böylece kulaklarınızla işitir tatmin olursunuz"* (I.2). Burada Shakespeare'in kullandığı "*auricular*" (işitsel/kulağa fısıldanan) kelimesi ses olarak "*oracular*" (kehanetvari) kelimesini çağrıştırır. Oyunun Arden baskısında Kenneth Muir bu kelimenin dini çağrışımına da değinir: "Shakespeare '*auricular confession*' (günah çıkarma) tabirinden haberdar olmalı." Bu ihanette mahremiyetin ihlali (ve belki de kutsiyetinin bozulması) söz konusudur ve nihayetinde Gloucester'ın duyacağı tatmin, şüphesini telafi edecek nitelikte değildir. Bu sahnede yaşanacak tatmin ne adilane, ne hakiki, ne de Gloucester'ı gerçeklikle irtibata sokacak cinstendir. Burada tatmin hüsranın girdiği kalıplardan biridir. Kendimizi hüsrana sürükleme yollarımızdan biri de kendimizi kandırmamıza yarayan tatminler yaşamaktır. Gloucester, Edmund'un sunduğu tatminle hüsrana uğrayacaktır. Freud ve Bion'un ortaya koyduğu ironilerden (buna ironi denebilirse) biri de, yaşadığımız pek çok tatminin farklı hüsran biçimleri olmasıdır. Hüsranımıza müsamaha göstermeyi beceremediğimiz için kifayetsiz haz düşkünleri durumuna düşeriz. Kulağa fısıldanan sözlere paye verir, kendimize bunları yutturur, mahrumiyetten tatmin sağlar, hüsranımı-

* Çeviride küçük bir değişiklik yapılmıştır. – *y.n.*

zı telafi etmekte başarısızlığa uğrarız. Peşinde olduğumuz takasları net bir biçimde resmetmekten geri dururuz. Hakiki tatmin, gerçek tatmin, doyurucu tatmin –doğru ifadeyi bulmak güç– yaşadığımız hüsranların anahtarı, hissettiğimiz yoksunluğun doğasını anlamamızı sağlayacak ipucu olmalıdır.

Psikanalizin anlattığı hikâyede ileri sürüldüğü gibi tatminler asla tam olmasa da –ki bu, sorunun kendisi değil bir tespittir– hüsranın farkına varılması gerekir. Ancak yine de kendi tabirimle hüsrana bulunan trajik çözümlerin ayırt edici özelliği, tanımları gereği neredeyse kaçınılmaz olmalarıdır. Sanki bu karardıkça kararan tragedyalar bize bazı hüsranların yegâne çözümlerinin trajik olduğunu gösterir. Sanki yola gelmeyen bazı hüsranlar ya da belli hüsranlar karşısında yola gelmeyen insanlar vardır. Yola gelmezler çünkü tatminleri fazlasıyla net tasavvur edilmiştir. Bu hüsranları yeniden tanımlayıp bir nebze özgürleşmek mümkün değildir. Sanki belli tür hüsranların kendi momentumları, kendilerine has bir iç işleyişleri vardır. Karnı acıkan insanın yemek yemesi gerekir ama bütün ihtiyaçlar açlığa benzemez ve biz de bunun neden (veya nasıl) böyle olduğunu merak edebiliriz. Isaiah Berlin "İki Özgürlük Kavramı" başlıklı yazısında şöyle der: "Bilgi bizi tercih yapmamız için önümüze daha çok seçenek koyarak değil, imkânsız şeylere kalkışıp hüsrana uğramamızı engelleyerek özgürleştirir." İmkânsız şeylere kalkışmanın yaratacağı hüsran, neyin mümkün olduğuna dair bilgimizden ziyade hüsrana dair bilgimize bağlı olabilir. İmkânsız bir şeye kalkışmanın hüsran yaratacağı kesindir; peki iş istemeye gelince, neyin mümkün olduğuna dair özgürleştirici bir bilgi mevcut mudur?

İmkân sadece deney ve risk yoluyla doğar. Lear da Gloucester da (en sevdikleri) çocuklarından sevgi ve ölümle alakalı şeyler ister ve ikisi de reddedilir. İkisinin talebi de –özel bir sevgi; intihar için yardım– Cordelia ve Edgar tarafından imkânsız bulunur. Ebeveynlerle çocukların birbirlerinden imkânsız şeyler istediği açıktır. Günlük hayatın tragedyasıdır bu. Fakat Freud ve takipçisi

Bion, tamamen olanaksız görünen bir şey hayal etmemizi isterler bizden. Onlara göre istekler daima gerçekdışıdır, ama bu gerçekdışı istekler sadece gerçekçi tatminlerle doyurulabilir. Geri kalan her şey hüsranın başka kılıflara bürünmüş hali, Cavell'ın dünyanın katli şeklinde adlandırdığı öfke ve intikam ateşidir. Bir başka deyişle ihtiyacımız olan, kavrayamadığımız şey ve onu kavrayamamamızın önemi hakkında bir şeyler bilmektir.

Kavrayamamak Üzerine

Ama o halde kimsenin bunu kavrayamamasını, ne anlama geldiğini anlayamamasını ya da bunun onları geliştirip geliştirmemesini neden umursayasın ki? Hem ne için geliştirecek? Ölüm için mi? Onlara acele ettirmenin ne gereği var?

FRANK O'HARA, "Şahsiyetçilik: Bir Manifesto"

KİMSE BİR ŞEYİ –yapılan espriyi, ne dendiğini, neler döndüğünü– kavrayamayan kişi olmak istemez. Kavranamayan "şey" yine bir arzu nesnesidir. Onu istediğimiz için kavramak isteriz. İstediğimiz, esprinin verdiği hazdır, bu haz esprinin komik gelmemesinden kaynaklanıyor olsa bile. Her koşulda kavramamız gerektiğini düşünürüz. Ama kavradığımızda elimize ne geçeceği –espri konusundan da anlaşılabileceği gibi– ilk bakışta göründüğü kadar açık değildir. Freud'un belirtmiş olduğu gibi, esprinin nesinin kendilerine komik geldiğini kimse tam olarak bilmez. Espriden haz almanın önkoşulu onu anlamaktır, ama ne anladığımızı her zaman anlamayız. En azından bu durumda kavramak ve kavramamak yan yana durur. Fakat mesele ne olursa olsun kavramamak çoğunlukla dışarıda bırakılmak anlamına gelir. Dışında kaldığımız şey kavrayanlardan müteşekkil grup ve kavramanın sağladığı hazdır.

Ancak Freud'un izinden giden çoğu Fransız psikanalist gibi André Green de, *Idées directrices pour une psychanalyse con-*

temporaine (Çağdaş Psikanalizin Temel Fikirleri) adlı eserinde, aynı zamanda kavramayı istemediğimiz hususunu ısrarla vurgular. Green'in ifadesiyle, "ruhsal işleyişte tanıma ile yanlış tanıma arasında daimi bir diyalektik vardır". Kavramak isteme ile istememe arasında savrulup dururuz. Başkalarınca tanınmayı ve gerek kendimizi gerekse ihtiyaçlarımızı tanımayı her zaman göze alamayız çünkü işin ucunda acı çekmek vardır. Arzumuzu olduğu gibi görmek, yani hem başkalarına bağımlı hem de yasak ve dolayısıyla da mütecaviz olduğunu fark etmek kendimizi fazlasıyla kabul edilmez bulmamıza, fazlasıyla aykırı ve tehlikede görmemize yol açar. Böyle bir durum bizi gerçek anlamda kendimizle ters düşürür. İhtiyaçlarımızın bizi ne denli rahatsız edebileceğini apaçık gözümüzün önüne serer. Freudcu anlatıda ben –görülmesini istediğimiz şekliyle benliğimiz– çerçeve içine yerleştirilmiş bir tablo gibidir; çerçeve tabloyu sağlam tutma amacı taşır. Green'in deyişiyle insan denen canlı, "kaygıdan sakınma niyetiyle kendisinin kabul edilebilir bir imgesini yaratmak için gizleme (okültasyon) süreçleri uygulayarak kendisinin temel özelliklerini görmezden gelmek ya da farklı şekilde algılamak zorundadır". Bir şeyleri katlanılır kılan sadece bu diyalektik, tanıma ile yanlış tanıma arasındaki bu gidip gelmedir. Temel özelliklerimizi dosdoğru tanıyacak olsaydık kaygıyla başa çıkmamız mümkün olmazdı. Arzularımızı gerçekte oldukları şekliyle görebilseydik âciz duruma düşerdik. Esasında kendini tanıma araçlarından yoksun varlıklarız. Psikanalistler kavramak istemediğimiz için kavramadığımızı söylerken bunu kastederler. Var olan tek fobi kendini bilme fobisidir. Psikanalizin ortaya koyduğu fazlasıyla yerleşik ve tutarlı insan doğası tablosunda görünen odur ki, kim olduğumuz her daim ziyadesiyle gözümüzü korkutur.

Fakat günümüzde, kendimizi ve başkalarını enine boyuna tanımanın hem mümkün hem de yararlı olduğu, ihtiyaçlarımızın farkına varma ve onları gidermenin yollarını bulma kapasitesine sahip olduğumuz fikri epey yaygındır. İşin aslı, tüketime dayalı

kapitalizm bizi kendimizi ve ne istediğimizi bilmenin erdemleri ve kolay elde edilen hazları doğrultusunda eğitir (kendini bilmek burada sadece neye sahip olmak istediğini bilmek anlamını taşır). Bu hikâyede benlik bilgisi tatmin olmanın önkoşuludur. Ama aynı kültürde, psikanaliz bizi bu mümkün olsaydı bile böyle bir tanıma sürecinin katlanılmaz bir şey olacağına, bunun arzularımızın ne denli yasak ve rahatsız edici olduğunu açığa çıkaracağına inanmaya da teşvik eder. İki yaklaşım da benlik bilgisi diye bir şeyin mevcut ve mümkün olduğu ve bunun temelde ihtiyaç ve arzularımızı bilmekten geçtiği konusunda mutabıktır. Ayrıldıkları nokta, benlik bilgisini kaldırıp kaldıramayacağımız ve bu bilginin bizi mutlu edip etmeyeceğidir. Kendini tanımanın nedenleri ve nasıllarıyla ilgili lafı geveleyip durabilir, kendimizin hangi unsurlarına ne ölçüde itibar edebileceğimiz ve böyle bir ölçüye ne diye sahip olmamız gerektiği konusunda kılı kırk yarabiliriz, ama ayırdına varmak için çok da bir şey bilmemiz gerekmeyen tek bir deneyim vardır ve bu da temel ve belki de belirleyici olan kavrayamama deneyimidir. Hayatımızda neyin eksik olduğunu bilemeyebiliriz ama bir şeyin eksik, noksan, erişilmez olması deneyimini biliriz. Ne olduğunu her zaman bilemesek de kavrayamadığımız bir şey olduğunu biliriz. Ama o şey ne olursa olsun –espri, konunun özü, şiir– tercihimiz onu kavramak yönündedir. Bu kati tercih de bir şeyleri isteme şeklimizle ve nasıl istememiz gerektiği yönünde aldığımız eğitimle ilgili bir ipucudur.

Büyüme dediğimiz süreçte kavrayamamanın kavramaktan önce geldiğini hatırlamakta fayda var. Hüsran tatminden önce gelir, onun önkoşuludur. Kavrayamamak kavramayı önceler, bizi kayıplarımızla ilişkilendirir ve erken dönemde kelimenin gerçek anlamıyla yaşadığımız kavrayamama deneyimlerinin mahiyetini sorgulamamıza sebep olabilir. Kavrayacak bir "şey" olduğunu bilmediğimiz zamanlardır bunlar, dolayısıyla aslında kavrayamadığımız da söylenemez; başka bir şey yapıyoruzdur. O dö-

nemlerde kavramak, istediğimiz şeyi bilmekle ilgili değildir, çünkü bilmemiz söz konusu değildir. Nitekim benim burada ele almak istediğim meselelerden biri de kavramak ve kavrayamamaktan önce neyin geldiği ve örneğin bu şekilde düşünmenin bize espriler ya da bir şiiri okumak ve hatta insanların konuşmasını dinlemekle ilgili ne söyleyebileceği, zira hayata çocukluğumuzda büyüklerin neden bahsettiğini anlamayarak başlarız. Büyüme hevesi içindeyken, başlangıçta duyduğumuz ve başka hazlarla karışık olan kavrayamama hazzı (mesela ne söylendiğini anlayamadan insanları dinlemenin verdiği haz) çabucak sönüp gider. Peki kavrayamamak sorun değil de amaç olsaydı ne yapıyor olurduk? Tabii bu soru, bizi kavranacak bir "şey" olduğuna ikna eden esprilerden ziyade, kavrayamamanın dikkat dağıttığı alanlarda, mesela sanat eserleri ve insanlar söz konusu olduğunda daha çok umut vadediyor.

Kavramak ve kavrayamamak bizi bir ikiliğe tabi kılar; kavrayabilecek bir ben ve kavranacak bir şey vardır. Bunlardan şüphe duymak artık aklı evvellik sayılmamakla birlikte, kavrayamamanın, kavramanın deyim yerindeyse ikili karşıtı olmanın ötesine geçen ya da bizi tuhaf ve çağrışımsal yollarla erken dönem deneyimlerimizle bağlantıya sokmayan değişik türleri olup olmadığını görmekte yarar var. En azından kavrayamamanın nerelerde, hangi deneyim alanlarında iyi bir şeye tekabül edebileceğini ölçüp biçmek işe yarayabilir. Bir şeyi kavrayamamak ne gibi deneyimleri mümkün kılar ve o şey her ne ise onu kavramak bizi nelerden koruyabilir? Örneğin, insanların ne dediğini kavramak bir suç ortaklığının işareti, bir tarikata üye olduğunuzun ifşası ya da yaşamak istemediğiniz bir deneyimden kendinizi korumak için başka biriyle işbirliği içine girdiğinizin veya revizyona gitmek ya da çatışmaya girmek yerine anlaşmayı tercih ettiğinizin göstergesi olabilir. Ve bu da –bu bağlamda– her daim kavranacak bir şey olduğunu varsaymamak, meselenin özünü kaçırmanın –naif olma cesareti göstermenin– kendisi de önemli olabilirmiş gibi ya-

şamak anlamına gelebilir. Espri modelinin, özellikle de insanlararası ilişkiler konusunda –Tanrı'nın tasarımı ve tabiat kuralları gibi– elimizdeki en iyi model olduğunu varsaymamak anlamına gelebilir (oysa kanımca farkında olduğumuzdan çok daha sık bulunuruz bu varsayımda). Kısaca formüle etmek gerekirse, hayallerinizin erkeği ya da kadını sizi hem tercih edeceğiniz şekilde kavrayan hem de kavrayamayan kişidir denebilir. Yani sizi sadece en sevdiği espri gibi görmeyen biri. Ya da herkes her daim naiftir.

Fakat burada belli bir psikanaliz anlayışının daha sığ kısımlarından işe başlamak istiyorum. Sığdan kastım yüzeysellikten ziyade berraklık. Pek çok açıdan Freud'a dayanan bir izahat bu ve André Green'in kabul edilebilir benlik inşasına ilişkin tablosunun temelinde de bu yatıyor. David Malan, Patricis Coughlin Dealla Selva ile birlikte kaleme aldığı *Lives Transformed* (Değişen Hayatlar) adlı kitabında şöyle diyor:

> Bu kuram, endişenin ben tarafından verilen bir sinyal, bir tehlike veya travma uyarısı olduğunu öne sürüyor. Burada "tehlike" bize bakım verenlerle kurduğumuz asli bağı tehdit edebilecek herhangi bir duygu, dürtü ya da eylem anlamı taşır. Bir başka deyişle, sevdiğimiz birinden ayrılmayla veya o kişinin sevgisini kaybetmeyle sonuçlanabilecek herhangi bir duygu, dürtü ya da eylem tehdit edici biçimde deneyimlenir, endişeye yol açar ve bu nedenle kaçınıldığı için de ruhun içerdiği dışavurumcu ve baskıcı güçler arasında bir çatışma doğurur.

"Bağlanma kuramı" tabir edilen pek çok yaklaşım gibi, Darwin ile Freud'u bir araya getirecek olursak –yani bağımlılığa dayalı ilişkilerde hayatta kalma ihtiyacını duygusal doyum ihtiyacıyla bağdaştırırsak– gelişmekte olan çocuğun bekası beslenmeye ve "bakım verenler" olarak adlandırılmış kişilerin koruması altında bulunmasına bağlıdır; bireyin bunu bozacak herhangi bir özelliği

hayati tehlike potansiyeli taşır. Dolayısıyla Green'in bireyin "kabul edilebilir imgesi" dediği şey, burada bireyin (bakım verenler tarafından) sevilebilir imgesi şeklinde yeniden tanımlanır. Bu tabloda ebeveynliğin estetiğin bir biçimi olduğu varsayılır isabetli bir şekilde. Ebeveynlerin çocuklarına gösterdiği ilginin kendileri için çocuğun nesinin kabul edilebilir nesinin kabul edilemez olduğu etrafında şekillendiği varsayılır (koşulsuz sevgi miti bu durumu gizler). Ebeveynler çocuklarını mümkün mertebe "güzel" kılmaya çalışır. Başka bir deyişle çocuklarına yönelik hisleri mümkün mertebe güzel (yani kabul edilebilir) olsun isterler, ki bu da çocuğun ihtiyaçtan dolayı uyum göstermesi gereken bir durumdur; ama çocuk aynı zamanda başka, ebeveynlerin arzularının yörüngesinin dışında olan bir şeydir (bu açıdan büyümek bir gayrimeşruluk arayışıdır). Malan öfkeye dair tanıdık ve hatta bariz bir örnek verir:

> Çocuk öfkesini ifade ettiği için sürekli olarak cezalandırılırsa öfkelendiği zaman endişe duymaya başlar ve öfkesini ifade etmekten kaçınmanın yollarını öğrenir. Diyelim ki çocuğun öfke deneyiminden ve ifadesinden (ve bunların yol açtığı korkutucu sonuçlardan) kaçınmak için tercih ettiği strateji pasiflik ve geri çekilme olsun. Bir süre sonra bu pozisyona o denli kendiliğinden gelmeye başlar ki, artık içinde öfke hissettiğini kendi bile fark etmez. Hissin kendisinin yerini savunma şekli alır ve bu da (pasif, agresif ve çekingen kişilik bozuklukları gibi) karakter patolojilerine sebep olup gelecekte kuracağı ilişkilerin tamamını etkileyebilir.

Bu pasajı, bir şeyleri kavrayamayan ve zaman içinde kendi hislerini tanıyamaz hale gelmiş bir insanın yaradılış hikâyesi olarak yorumlayabiliriz. Böyle kişiler aslında öfke duydukları durumlarda kendilerini çekingen, pasif ya da boş olarak deneyimlerler ve aynı şekilde karşılarındaki insan da onların ne hissettiğini anlayamaz, aslında arzu ya da nefret duyuyorken utangaç addedilir-

ler. Kavrayamamak burada gerekli ve kendini korumaya yönelik bir tasarı olarak ortaya çıkar. Rahatsız edici bir duyguya karşı geliştirilen bu çözüm neticesinde, Malan'ın "duygusal öz" tabir ettiği şeye yabancılaşma doğar. Gerçek duygunun yerini ona karşı geliştirilen savunmalar alır (tüm bu hikâyeler, gerçek diye tanımlanabilecek duygular olduğu varsayımına dayalıdır). Burada kavrayamamak kendinizle ve başkalarıyla duygusal temas kuramamaya tekabül eder. Duygu insanların birbirine temas ettiği ve karşılıklı ilişki kurduğu vasıta olmaktan çıkıp, yatıştırıcılıktan uzak bir kaçınmanın karmaşık sistemine dönüşür. Kişi hem kendi duygusal özünden hem de başka insanlardan ayrı düşer, iki taraftan da karşılık alamaz. Elbette farkına varabileceğimiz ve bizi umutsuzluğa düşüren bir durumdur bu ve basit bir fikir etrafında şekillenir: ikame fikri. Duygular, arzular, inançlar, düşünceler ve eylemler gerçekten de kendilerine karşı geliştirilen savunma yöntemleriyle ikame edilebilir, yer değiştirebilir ve onlara feda edilebilir. Kızgınım; bu kızgınlık ilişkimi tehdit ediyor; kendimi iyi ve nazik bir insana dönüştürüyorum. Böyle bir ruhsal simyacılık, sihirbazlık, bu ortadan kaybolma numarası sonunda başkaları ve dolayısıyla da kendim için (mantıksal sıralama bu şekildedir) kabul edilebilir biçimde yeniden zuhur ederim. Peki ya kızgınlığa ne olur? "Semptom" diye adlandırdığımız yaygın huzursuzluk biçimleri şeklinde belirir. Bu anlamda semptomlar örtük iletilerdir.

Burada değinilmesi gereken birkaç unsur var. Öncelikle, ebeveynler çocuğun duygu dünyasını bütünüyle kavramaktan, ona tahammül etmekten ve hoşgörü göstermekten yoksundur. Bununla meşgul olmak istemez, bunu çerçevenin dışına atmak isterler. Ve onların sevgisiyle iyi niyetine bütünüyle tabi olan çocuk da hayatta kalmak için onların estetiğine yardakçılık etmek zorundadır. Çocuk ebeveyninin kendisinden ne istediğini, ne olmasını istediklerini kavramak durumundadır. Çocuk bu tablo içinde tuhaf bir pozisyondadır: Ebeveyninin ne istediğini, söz konusu du-

rumda kızgın olmamasının istendiğini kavrar ama ebeveyni çocuğun kızgın olduğunu ve kızmaya ihtiyaç duyduğunu tam anlamıyla kavrayamaz. Çocuk (ebeveyninin ihtiyaçlarını) fark edip tanıma konusunda başarılı görünür ama fark edilip tanınmak için gerekli deneyimlerden yoksundur. Yani çocuk fark eder/tanır ama fark edilmez/tanınmaz. Freud'un ortaya koyduğu üzere, ebeveyninizle ilişkinizi baştan yaratmak, geri kazanmak isterseniz, seçici tanıma (*selective recognition*) mertebesine erişmeniz gerekir. Karşınızdakinin ihtiyaçlarına özen gösterirsiniz ve onlar da sizde ne görmek istiyorlarsa onu görürler. Tanımak adına tanınmayı feda etmek zorunda kalırsınız. Tabiri caizse, tasarınız ötekinin olmanızı istediği şeye (ya da olmanızı istediğini düşündüğünüz şeye) uymaktır, ancak her zaman ihtiyaç duyduğunuz bağları koparma tehlikesi arz eden yönleriniz vardır. Hepimiz ortaklığa yükselme mücadelesi veren yardakçılarız – en azından bu tablo dahilinde. Kendimizi başkalarının talepleriyle ve kullanabildiğimiz başka ne varsa onlarla şekillendiririz.

Temel olarak, (vazgeçilmez) öteki bizim ne olmamıza ihtiyaç duyuyorsa onu kavrarız; başladığımız nokta burasıdır. Kavramak yabancılaştırıcı bir danışıklı dövüştür. Bu birincil, biçimlendirici oyunda kavrayamamak kişiyi ölümcül bir riskle karşı karşıya getirir; bir varoluş biçimi olarak kavramaktan vazgeçmek en azından bu bağlamda tasavvur dışı görünür. Fakat modern Freudcu ve Freud-sonrası annelik (ve ebeveynlik) estetiğinden –ebeveynliğin gelişmekte olan çocuğun kabul edilebilir ve edilemez yanlarını ayrıştırmaya yönelik (büyük ölçüde bilinçsiz) bir çaba olarak görülmesi– uzaklaşıp modern sanat ve onun çağdaş versiyonlarının estetiğine bakarsak, kuram gibi rasyonalize edilmiş ya da önyargı gibi belirgin bir izleği fark edebiliriz, ki bu da hedef kitlenin kavrayamadığı ve hatta kavrayamayacağı bir sanat icra etme tasarısıdır. (Toplum eleştirmeni Theodor Adorno *Ästhetische Theorie* [Estetik Kuramı] adlı eserinde modern sanatın vazifesinin, "ne olduğunu bilmediğimiz şeyler yapmak" olduğunu söyle-

miştir.) Sanki bazı şeyleri kavramak, onları düzgün biçimde açıklayabilmek o şeylerin doğasını yanlış tanımak, anlam istenciyle ya da anlamı güya ifade ederek deneyimi önceden belirlemek demektir. Ne zaman deneyim rahatsız edici olsa anlam empoze edilir; başka bir "modernist" sanatçı olan psikanalist de işte bu sebeple hastanın ne demek istediği hakkında değil ne dediği hakkında konuşmak ister. Hedef kitle sanatçının kendilerinden ne beklediğini ve istediğini çıkaramaz ve aslında amaç da bu olabilir; sanatçının kendisi de bunu bilemeyebilir. Ya kavrayamamak kavramak haline gelir (şair John Ashbery, "yaptığın sanat ne kadar kötüyse hakkında konuşmak o kadar kolaydır," demiştir) ya da hedef kitle bilfiil kavramaktan alıkonuluyorsa bununla ilişkili olarak başka bir şey mümkün hale gelir. Yazarın okurdan ne istediğini saptayamamak, okurun kavrama imkânlarının tüketilmesi, okuru –şayet ilgisi yeterince celp edilmişse– başka bir şey yapmaya iter.

Yukarıda aktarılan sığ psikanalitik açıklama ebeveynlere, çocuğa ve okur olarak bizlere –muhtemelen iç rahatlatıcı bir şekilde– tanınacak, kavranacak bir şey sunar ve verilen örnekte bu şey derinlerde yatan bir öfke şeklinde tezahür eder. Bu örneği göz önüne alarak ebeveynliğin doğru tanıma mefhumuna iyi bir zemin sağladığını söyleyebiliriz: Çocukların indirgenemez temel ihtiyaçları vardır ve bu ihtiyaçların "bakım verenler" tarafından ayırt edilip karşılanması gerekir, ancak bu ihtiyaçlar zaman içinde daha karmaşık hale gelir (D. H. Winnicott'ın "fiziksel işlevlerin hayali açılımı" dediği, bizim de kültür olarak adlandırabileceğimiz bir şey söz konusudur). Tanıma/farkına varma ister istemez yarım yamalak olacak ve her zaman yeterli gelmeyecektir. Çocuklar da her zaman ebeveynlerini tatmin etmeye çalışma, onların ihtiyaç duyduğunu farz ettikleri şeye dönüşme ihtiyacı içinde olacak ve böyle bir şey yapmaya hem hevessiz hem de bundan âciz olduklarını hissedeceklerdir. Peki kavrama ve kavrayamamaya dair bu biçimlendirici ve tanıdık drama ekseninde ebeveyn

ile çocuktan, çocuğun ileride dönüşeceği yetişkine ve kültürel alanda ilişkileneceği nesnelere doğru bir çizgi çeksek ve sonra da basit bir soru sorsak nasıl olur: Kavrayamamaktan hoşnut olmak neden bu denli zor? Çocuk nasıl direnebilir, kavramaya çalışmaktan başka ne yapabilir? Peki belki de en önemli ve özgün tarafı naifliği olan yetişkinin kavrayamayan ve kavramak istemeyen yönüne ne olur?

"Kavrayamadı" tabiri örneğin John Ashbery'nin bir şiirinde –cümlelerin bağlamdan uzaklaşıp gittiği, kelimelerin bariz göndergelerinden koptuğu çağdaş bir şiirde– karşımıza çıksa, kavranamayan şeyin ya bir espri ya da söz konusu kişinin algılayamadığı bir mesaj olduğunu düşünürüz. Bu bir suçlama ya da şans (veya şanssızlık) tasviri olabilir. Ama en sade şekliyle, bir şeye dahil olamayan ya da belki dahil olmak istemeyen biri kastediliyordur (kavrayamamak içeridekiler ve dışarıdakilerle ilişkilidir). İnsan grupları hep beraber kavradıkları şeyler baz alınarak tanımlanır ya da gruba dahil olan insanlar kendilerini buna dayanarak tanımlar. Dışarıda kalanlar kavrayamaz ve kavradıklarındaysa sistem şoka uğrar (tüm göçmenler bunu bilir). Böyle farkına varma anlarında, bağlantılar birden açığa çıktığında –ortak bir şey telaffuz edildiğinde– bir kapı açılmışçasına ferahlık yaşanır hep. Bunlar âşık olma, ittifak kurma, yakınlık ya da dayanışma sağlama, asimile etme veya komplo kurma anları olabilir (büyük ölçüde içeridekiler ve dışarıdakilere ilişkin bir oyun olan *Othello*'da Iago'nun bir şeyi hem kavramayı/elde etmeyi isteyen hem de istemeyen birine yardım ettiğini görürüz). Dilin ve insanların kavranabilecek şeyler olduğu yönünde eğitiliriz. Kavramak ya da kavrayamamak –hem akut deneyim hem de öyle görünmeyen tabirin kendisi– "anlama"yı samimiyet ve yetkinlik ölçütü olarak görecek şekilde büyütüldüğümüzü ve "anlamak" kelimesini anlamanın ne kadar zor olduğunu hatırlatır bize. İnsanlar arasında gelişen anlayışın ortak bir temele ya da zemine gönderme yaptığı varsayılır. "Kavramak" bir şeyin anlaşılması olsa da neyin anlaşıldığını ya da daha

doğrusu anlamanın ne içerdiğini açıklamamız her zaman mümkün olmaz (Othello'dan, Iago'ya dair anlayışı aracılığıyla Desdemona'ya dair anlayışına nasıl vardığını açıklamasını isteyebiliriz). Espriyi, meselenin özünü, sanat eserini kavramaktan söz açtığımızda, danışıklı dövüşün bizi esirgediği endişelerin ve insanlar arasında gözle görülür bir bağlantı olmamasının yarattığı dehşet ve tehditlerin farkında olmamız gerekir.

Kavramak bize bir çeşit haz veriyorsa, kavrayamamanın, dışarıda bırakıldığımız ya da hiçbir fikrimizin olmadığı durumların getireceği hazlar nelerdir? Kavrayamamak küçük düşürücü olabilir – hatta bence küçük düşmek daima kavrayamamaya işaret eder ve kavrayamama olgusuna özgün ve korkutucu bir ışık tutar. Ancak aynı zamanda kavramak konusunda hatırı sayılır bir baskı altında olduğumuzu da düşünüyorum. Psikanaliz lisanında bu, üstbenin dehşet verici repertuvarında yer alan ve hayatlarımıza hükmeden korkunç bir buyruktur: "Kavramalısın" (bir gruba dahil olmaya hak kazanabilmek için kavramak zorundasın). Bu buyruğun tedavülde olmadığı bir hayat –kavranacak bir şeyin olmadığı çünkü insanların arasında geçenlerin ve birbirlerinden istedikleri şeylerin bu şekilde ifade edilemeyeceği bir hayat– nasıl olurdu kurgulamamız gerek. Bu durumda hayatlarımız espriyi veya işin özünü kavramakla ilgili olmazdı. Ya da biraz farklı bir ifadeyle, küçük düşmenin getirdiği hazlardan farklı hazlar yaşardık.

Çocuklar bir noktaya kadar kavrayamayan, derken bir noktada kavramaya başlayan insanlardır. Bu anlamda, bir kez kavradıktan sonra herhangi bir çaba sarf edilmemiş izlenimi yaratan kavrama uğraşı adına neyin kaybedildiğini, nelerden feragat edildiğini düşünmemiz icap edebilir. Göreceğimiz üzere, kavramak küçük düşmemek (ya da kavranması gereken "şeyin" sizi indirgemesine izin vermemek) anlamına gelir ve bu sebeple –veya belki de başka sebeple– kavramak yaşadığımız en büyük hazlar arasında yer alan ya da bize en büyük rahatlamayı yaşatan duygudur. Birçok

şey meseleyi kavramamıza bağlıdır. Kavradığım zaman küçük düşürücü yetersizliğime karşı zafer kazanmış gibi olurum. Kavrayamadığımdaysa elimde... Ne kalır? Bu bölüm, kavrayamadığımızda elimizde ne kaldığı hakkında. Ne de olsa nadir görülmese bile pek peşine düşülmeyen bir deneyimdir bu. Bir şeyi kavrayamadığınız zaman –en azından örneğin eğitim alırken– başka bir şey yapmaktansa kavramaya çalışmanız gerektiğini düşünmek mantıklı olur. Çok kolay kavrayamamak, belli durumlarda, kavramak için elimizden geleni yapmaya yönlendirir ve programlar bizi. Ayrıca, seçim sistemini kavrayamamakla "Çorak Ülke"yi kavrayamamak arasında bir fark olduğu çok açıktır. Fakat bir insana kavramamayı nasıl öğretebileceğinizi düşünmek de ilginç olabilir. Birine yüzememeyi, bisiklete binememeyi, insanların ne dediğini anlayamamayı öğretmek ona ne öğretmek olur? Uyum sağlamamaya çalışmadan uyum sağlayamamayı öğretmek? Ne meydan okuma ne de boyun eğme içeren takdir etme biçimleri öğretmek? Bunların hepsini ya da bir kısmını kavramak adına öncelikle kavrama mefhumuna, bunun bize ne sağladığına ve ne sağlayamayacağına bakmak istiyorum.

Çocuk psikoterapisti olarak ilk işim, o zamanlar uyumsuz çocukları yetiştirme okulu diye adlandırılan kurumun çalışanlarına danışmanlık yapmaktı. O günlerde yani 1970'lerin sonları ve 1980' lerin başlarında, uyumsuz çocuk, henüz hapse girmemiş ya da hastaneye yatırılmamış ama ne yapılacağı da bilinemeyen tüm çocuklar anlamına geliyordu. Bu okullarda çalışmak hem çok sıkıntılı hem de çok ufuk açıcı bir işti. Dolayısıyla da bu okullarda çalışan öğretmenlere haftada bir saatliğine benimle ne isterlerse onun hakkında konuşmaları için zaman tanınıyordu. Bu tamamen gönüllü bir işti ve öğretmenler bu hizmeti bir çeşit yönlendirme ya da şahsi terapi amacıyla kullanabiliyorlardı. Benimle ilk görüşmeye gelenlerden biri, daha sonra bana kendisini "eski hippi değil bildiğin hippi" şeklinde tanımlayan kırk yaşlarındaki resim

öğretmeniydi. Odama geldi ve on dakika boyunca rahatsızlık vermeyen bir sessizlik içinde oturduktan sonra uzun uzadıya düşünüp taşınmışçasına şöyle dedi: "Bana sen göz kulak olacaksan sana kim göz kulak olacak?" Ben de ona şöyle sordum: "Büyüme sürecinde sürekli birilerine göz kulak olman mı gerekti?" Buna sanki uzun süren bir diyaloğun ortasındaymışız gibi, "Evet, annem çok hastalanıyordu, babam da uzaklardaydı," diye cevap verdi. Ben de belirli bir nedeni olmaksızın, "Annene göz kulak olurken gerçekten tuhaf, hiç kavrayamadığın bir şey oldu mu?" diye sordum. Kısa bir duraksamanın ardından şöyle cevap verdi: "Sık sık. Oldukça sık. Kömür kovasını doldurmak için aşağıya inmeye kalktığımda annem arkamdan, 'Kömür kovasını doldurabilir misin?' diye bağırırdı... O yüzden yaptığım şeyi kendi isteğimle mi o istedi diye mi yaptığımı hiç bilemiyorum." "Bu durum hâlâ geçerliymişçesine 'bilemiyorum' dedin," diye dikkatini çektim ve o da, "Hâlâ geçerli çünkü yaptığım şeyi istediğim için mi yapıyorum yoksa talimatlar doğrultusunda mı hareket ediyorum hiç bilemiyorum," diye açıkladı. "Benimle görüşmeye gelmek buna örnek teşkil ediyor mu?" diye sorunca gülümseyerek, "Evet – ve sanırım artık gideceğim," deyip ayağa kalktı, kapıya doğru yürüdü ve kapıyı açarken bana dönüp, "Fasulye tarlama geri dönüyorum," dedi. Birden ona karşı muazzam bir yakınlık hissettim; sanki beni anlamıştı. *Walden* hayatımın en önemli kitaplarından biriydi ama tabii onun bunu bilmesinin imkânı yoktu. (Jack Tizard, psikanalist ve pediatr D. W. Winnicott'ın ölümü üzerine kaleme aldığı yazıda Winnicott'ın çocukları değil çocukların Winnicott'ı anladığını yazmıştı.) Bir an için derinlemesine anlaşıldığımı hissetmiş ve gelecek vadeden bir şey yaşadığımızı, aramızda ikimizin de sürdürmek isteyeceği bir şeyin başladığını duyumsamıştım (nitekim bu önsezi doğru çıktı).

Henry David Thoreau'nun *Walden* kitabının "Fasulye Tarlası" başlıklı yedinci bölümü şöyle başlar:

> Bu arada, ektiğim fasulyeler –birbirine eklendiğinde sıraların uzunluğu şimdiden on bir kilometreyi bulmuştu– çapalanmak için sabırsızlanıyordu; sonuncuları ekerken ilk ektiklerim epeyce büyümüştü, toplanmaları pek kolay olmayacaktı. Bu düzenli ve bana kıvanç veren işin, bu küçük Herkül görevinin amacı neydi, bilmiyordum. Fasulyelerimi, ekili sıralarımı sevmeye başlamıştım, fakat ihtiyacımdan fazlaydılar. Beni toprağa bağlıyorlardı ve böylece Antaeus gibi güçlenmiştim. Fakat neden fasulye yetiştirmeliydim ki? Bunu yalnızca Tanrı bilir. Bütün yaz boyunca bu tuhaf işi yaptım: Yalnızca kurtpençesi, böğürtlen, kantaron ve benzerlerinin, yabani meyve ve hoş çiçeklerin yetiştiği bu toprak parçasında fasulye yetiştirmeye çalıştım. Fasulyelerden ne öğrenecektim ya da fasulyeler benden ne öğrenecekti?*

Walden üzerine yazdığı *The Senses of Walden* (Walden'ın Anlamları) kitabında Stanley Cavell, "Dil zihnimize fırsat tanır ama baskı yapmaz," der. Ortak bir dil olasılığı bana güzel bir fırsat vermişti ama baskı hissetmemiştim; resim öğretmeninin ayrılırken sarf ettiği sözler ikimiz de "Waldenca" konuşuyormuşuz gibi bir duygu yaratmıştı bende. O cümleyi sarf ettiğinde, metni tüm detaylarıyla hatırlamasam da bu bölümün konuşmamızla ne denli alakalı olduğu benim için son derece aşikârdı. O annesine, ben ona göz kulak oluyordum, Thoreau da fasulyelerine göz kulak oluyordu – "Fakat neden fasulye yetiştirmeliydim ki?" (çocuk yetiştirmekte olduğu gibi yetiştirmek). Yetiştirilen fasulyeler onu "toprağa bağlıyor"du –yani Toprak Ana'ya– ve onu "Anteus gibi" güçlendirmişlerdi, ama Thoreau'nun kavrayamadığı bir şey vardı: "Bu düzenli ve bana kıvanç veren işin, bu küçük Herkül görevinin amacı neydi, bilmiyordum." Kömür kovasını doldurmaktan ibaret olan "küçük Herkül görevi" de bilinmezlik barındırıyordu. "Hiç bilemedim" demek yerine "hiç bilemiyorum" de-

* Henry David Thoreau, *Walden: Ormanda Yaşam*, çev. Aykut Örküp, İstanbul: Zeplin Kitap, 2014; çeviride bazı değişiklikler yapılmıştır. – *y.n.*

mişti resim öğretmeni. Söz konusu olan basit bir "Bunu neden yapıyorum?" sorusu değil, aynı zamanda daha az metafizik bir soruydu, aile içinde ortaya çıkan bir soru: Bunu kimin için yapıyorum ve bunu yaparak onlar için ne yapmış oluyorum? "Fasulyelerden ne öğrenecektim ya da fasulyeler benden ne öğrenecekti?" ("İlk yaz kitap okumadım," diye belirtir Thoreau, "fasulye çapaladım." Buradaki örtük soru şudur: Kitaplar bizim okumamızdan ne öğrenir?) Resim öğretmeninden halihazırda yapmakta olduğu bir şeyi yapması istenir ve o da bunu kavrayamaz. Bu durumda kavrayamamak, annesinin sözleri nedeniyle kafasının karışması, altüst olması, indirgenmesi anlamına gelir. Failliğine veya daha ziyade arzusuna müdahale edilmiş ya da gölge düşürülmüş ve hatta bunlar elinden alınmış gibi bir hisle baş başa kalır. O, Thoreau'nun deyimiyle "düzenli ve [ona] kıvanç veren" bir iş yaptığını düşünmüştür; oysa belki de sadece emirleri uygulamıştır, belki sadece annesinin bedeninin bir parçası, onun uzuvlarından biridir ve hiçbir mahremiyeti yoktur.

Annesinin sözleriyle kendi eyleminin çakışmasını kavrayamamak resim öğretmeni için biçimlendirici bir ıstıraptı; benim düşündüklerimi kavraması ise –niyeti bu olsun olmasın (ki tahminimce bu benim hangi gruba dahil olduğumu, hangi tarafta yer aldığımı anlamak için bilinçsizce yapılmış bir yoklamaydı)– biçimlendirici bir bağlantıydı. *Walden*'a gönderme yapması bende ortak bir dünyaya aitmişiz duygusu uyandırmıştı. Fark edeceğiniz üzere bu iki deneyim de bir anlama fantazisidir, ortaklaşa bilme vaadi diyebileceğimiz bir şeydir, ama bunun ne tür bir bilme deneyimi olduğunu ve hatta ortada bir bilgi çeşidi olup olmadığını açıklamak güçtür. Resim öğretmeni annesiyle arasında ne döndüğünü bilme, anlama ihtiyacı duyar (ve bir anlamda benimle arasında ne dönüyor olabileceğini de). Ben onunla benim aramda ne döndüğünü bilme ihtiyacı duymadığımı düşünebilirim, çünkü her ne kadar apayrı insanlar olsak ve daha yeni tanışsak da Waldenca konuşmamız ortak bir paydamız varmış havası yaratmıştır.

Fakat iki durumda da işbirliği yapma ve sayısız farklılıklarımızı tekzip etme olanaklarımız, benzerliğin vadettikleri kadar çoktur diyebiliriz. Paylaşım bağ olduğu kadar bir nimettir de. *Walden* aracılığıyla birbirimizin düşüncelerini kavrarız ve bu da bizi ortak bir geleceğe götürür (nitekim bu hikâyede öyle oldu); resim öğretmeni de mevzubahis anlarda annesiyle arasında ne döndüğünü anlarsa ondan kurtulabileceğine, eyleme geçmek ve arzulamak için özgür kalabileceğine inanır. Kavrayamamak küçük düşürücüdür, kavramaksa bunun tam tersi. Küçük düşmenin tersi nedir? Ya da daha pragmatik bir açıdan bakarsak, küçük düşmenin alternatifleri, seçeneklerimiz nelerdir?

Seçenekler arasında Cavell'ın, "kendinizi bırakabileceğiniz şeyi coşkuyla hissetmek" derken kullandığı anlamda bir bırakma, koyverme hissi vardır. İyiliğimizi düşünmeyen, bizi âciz duruma sokma, küçük düşürme ihtiyacı içindeki insanlara kendimizi emanet ettiğimizde ya da emanet edildiğimizde küçük düşeriz. Kendimizi onlara bıraktığımızda bizi bırakır giderler. En kötü haliyle, kavrayamamak habis bir âcizliktir ve böyle durumlarda insanın kendine ait bir odaya değil kendine ait bir gruba ihtiyacı olur. Aynı kafadan olma hayali, kavrayamama olasılığının ve hatta kavrayamama mevzusunun toptan ortadan kalkacağı bir insan grubuna ya da bir çifte dair bir düştür.

Belki de burada bahsedilen şey, asıl meselenin henüz kavramak veya kavrayamamak olmadığı, bunların söz konusu olmadığı bir dönemdir. O halde kavramanın her daim mesele olmadığı, pratikte kavranacak hiçbir şey olmayan bir hayat sürdürmenin nasıl olacağı üzerine düşünebiliriz ve bu duruma ilişkin zihnimizde canlandırabileceğimiz şey yetişkinlikte düşüncelere daldığımız, neden olduğunu bilme gereksinimi duymadan kendimizi bir şeye kaptırdığımız ya da rüya gördüğümüz anlar olabilir. Veya çocukluğa, esprilerden ve dilden öncesine, hayatın kavrama becerisine sahip –yani bebeğin ihtiyaçlarını ve sıkıntısını nasıl giderebileceğini tasavvur edebilen– birinin sponsorluğunda sür-

dürüldüğü zamana dönebiliriz. Çocukluğu basit ve açıklayıcı bir şema ya da sadece işe yarar bir analoji olarak değerlendirirsek, o aşamada insanın kavramayı veya kavramamayı dert etmesine gerek yoktur, tabii başka biri bu işi üstlendiği ya da bunun için çaba sarf ettiği müddetçe. Burada başka birinin kavrayışına dayalı bir kavrayamama söz konusudur. Denilebilir ki çocuk anneye bir şey söylediğinin ya da espri yaptığının farkında değildir; fakat anne, çocuğu ona kavrayabileceği bir şey (bir espri de olabilir bu) söylüyormuş gibi yaşamak zorundadır. Anne espriyi kavrar ve kavradığı yapılmamış bir espridir.

Çocuk için kavrayacak yani anlayacak bir şey yokken anne için vardır. Anne kavrayamazsa, çocuğun neye ihtiyacı olduğunu idrak edemezse çocuk kavranacak bir şey olduğunu, kendisiyle ilgili –mesela neye ihtiyacı olduğu gibi– başka birinin kavraması gereken bir şey bulunduğunu bilme şansına asla erişemeyebilir (espri anlayışı yok denilen insanlar gibi, bir espri yapıldığını kavrayamaz çünkü ortada bir espri olduğundan bile habersizdir). Bebeklerin aramıza dahil olmak için bir şeyleri kavraması gerektiğini düşünmeyiz ama annelerin çocuklarının ihtiyaçlarını kavraması gerektiğini düşünebiliriz. Annelerin bilmesi gerekir ve bu hiç şüphesiz onları büyük bir baskı altına sokar. Bebeklerinin hislerini ne denli iyi kavrasalar da onların neye ihtiyacı olduğunu her zaman kavrayamazlar. Yani kaçınılmaz bir şekilde bebeklerine, onları kavramaktan âciz bir anneye sahip olma deneyimini yaşatırlar, ama bu kavrayamama durumu her zaman felaketle sonuçlanmaz. Sadece çocuğun kafasındaki ideal, mükemmel, özlenen anne her şeyi kavrar. Bir başka deyişle, anlamamak ve anlaşılmamak insanı mükemmelliğin zorbalığından kurtarır (ihtiyaç karşısında yapabileceğimiz en iyi şey her zaman anlamak değildir). Bütün zorbalıklar başka birinin ihtiyaçlarını tamı tamına anlama iddiası taşır.

O halde, ortada tahayyül etmesi belki de daha güç olan, bazen teslimiyetten kaynaklanan bazen de kaynaklanmayan bir şey var-

dır – kavrayamamanın sorun değil işin özünü teşkil ettiği bir hayat. Bu hayatta amaç bisiklet sürememeyi, şiiri anlayamamayı öğrenmektir. Tersinden ifade edecek olursak, bu hayatta sorun kavramanın –kavrama istencinin, kavrama hırsının– kendisidir ve suç ortağı olma isteği de kendi kararını vermenin önüne geçmez. Sanki kemikleşmiş bir alışkanlık haline gelmiş olan anlama istenci, kimi zaman çok daha değerli ve hatta daha zevkli bir şeyden ayrı düşmemize, uzaklaşmamıza sebep oluyormuş gibi. Sanki önceden elimize yanlış harita, yanlış talimatlar verilmiş ve sonradan bir de bakmışız ki birbirimize borçlu olmak yerine hep beraber bambaşka şeyler yapabilirmişiz gibi. Bunu böyle ifade etmek de elbette kavrayamama arzusunun en azından bazı örnekler dahilinde, Lacan'ın "cehalet tutkusu" olarak adlandırdığı ve Freud'un da –daha gösterişsiz bir şekilde– bize acı veren şeyleri bilmeme tercihi diye tanımladığı şeye benzer olabileceğini hatırlatır (bilmemek acımızı azaltacakmış gibi, ki bu da bilmeye ne kadar önem atfettiğimizi başlı başına gözler önüne serer). Kavrayamamak yalnızca kararlı bir kaçınma, esprileri kavrayamamanın öğretilmesi de yalnızca gerçeküstü bir distopya kurgusu olabilir. Kavrayamamak bir tür özlem de olabilir – tatmin olmanın arzunun tadını kaçırdığı, yemek yemenin açlığı sabote ettiği hissinden doğan bir özlem. Fakat ben burada alternatif ya da tamamlayıcı bir fikir öne sürüyorum: Bir tasarı ve başarı olarak kavramanın kendisi de bazen bir kaçınma yolu olabilir – sözgelimi yalnızlığımızdan, tekilliğimizden ya da başka insanlara duyduğumuz düşmanca olmayan ilgisizlik veya ilgiden kaçınma yolu. Bu açıdan bakıldığında, hepimiz Wittgenstein'ın büyüleyici ifadesiyle kavramanın "büyüsüne kapılmış" durumdayız ve bu da kendimizi komplocu, suç ortağı ya da çokbilmiş insanlar olarak görmekten büyülendiğimiz anlamına geliyor. Bu tabloda, şansımız yaver gitmiş de kavrama ve kavrayamamayı mesele haline getirecek aşamaya gelebilmişsek, ondan sonra kavrayamamayı öğrenmeyi ya da her daim her şeyi –komik bulsa da bulmasa da her

espriyi, iyi bulsa da bulmasa da her şiiri, yargıya varma mertebesine yükselebilmek için her konunun özünü– kavrayan bir insan olma doğrultusundaki sözde ihtiyaçtan kurtulmayı isteyebiliriz. Kavrayamayanlardan oluşan bir topluluk nasıl olurdu? Ne tür uzlaşmalara muktedir olurlardı?

Kavrayamamak burada daha iyisine, yardakçılıktan daha iyi bir şeye hizmet eden kararlı, ısrarlı bir cehalet olarak tasvir edilebilir: masumiyet veya sahte bir naiflik değil de bir inanç; örneğin bazı durumlarda kavrayamamanın daha açımlayıcı, kavramanın da daha örtücü olabileceğine ve kavramanın verdiği tatmin bizi üçkâğıda getirirken kavrayamamanın verdiği şaşkınlığın garip bir biçimde canlandırıcı olabileceğine dair bir inanç. Böyle bir bakış açısıyla, mesela beraber olduğunuz insanla neden beraber olduğunuzu anlıyorsanız esasında onunla beraber olmadığınızı söyleyebilir; üzerinde uzlaşılmış arzu nesneleri olduğu inancı arzu nesneleriyle ilgili, arzu duymanın akıl sır ermez doğasıyla ilgili ya da aslında herhangi bir arzu nesnesi olmamasıyla ilgili bir endişeye tekabül eder diyebilirsiniz. Veya daha bariz bir tespitle, *Othello*'yu kavrarsanız onun ne hakkında olduğu konusunda en ufak bir fikrinizin olmayacağını söyleyebilirsiniz (mesele *Othello* hakkında söyleyebilecek bir şeyiniz olup olmaması ya da söyleyemeyeceğiniz şeyler olduğunun farkında olup olmamanızdır, onu kavrayıp kavrayamamanız değil). Ya da daha az bariz olan bir tespitle, sizi anlayan, kavrayan biriyle birlikte olmak istiyorsanız danışıklı dövüşü arzuya, güvenceyi heyecana tercih ettiğinizi söyleyebilirsiniz (bunlar bazen iyi tercihlerdir ama hep en çok istenen şeyler değildirler). Bize anlaşılmayı istemek öğretilmiştir ama bu dilek en kindar talebimiz, yetişkinliğe geçtikten sonra da annelerimize duyduğumuz hınca sarılma, her ihtiyacımızı karşılamadıkları için onları asla affetmeme yöntemimiz de olabilir. Yetişkinler olarak anlaşılmayı istememiz –pek çok şeyin yanı sıra– sahip olduğumuz en vahşi nostalji biçimi olabilir.

Bir başka deyişle, birinin kendimizi anlaşılmış hissetmemizi sağlayacak bir şey söylemesiyle çarpıcı bir şey söylemesi arasında fark vardır. Anlaşılır bir şey okumakla güçlü etkiye sahip bir şey okumak ve deneyimi tetikleyen kelimelerle bilgiyi pekiştiren kelimeler arasında da fark vardır veya olabilir. Rahatlatma ve yatıştırma dileğiyle kışkırtma ve sarsma dileği arasında da öyle. Ve birbirimizle her iki deneyim –ve başka deneyimler– için konuşuruz. Fakat anlaşılabilirlik mefhumuna hem kucak açan hem de bu kavramın aşağı yukarı anlaşılabilir bir sorunsal şeklinde ortaya koyulabilmesine imkân tanıyan, dilbilimsel sanatlardır.

Bu temel kafa karışıklığı, psikanaliz tedavisinin karşıt amaçlarında, tedavi sorunsalında ayyuka çıkar. Psikanaliz tedavisinin amacı kişinin kendini daha iyi anlamasını sağlamak mıdır yoksa onu istediği gibi arzulayabilmesi için özgür kılmak mı? Peki bu amaçlar birbirini tamamlayıcı ve birbirinden ayrılmaz mıdır yoksa bağımsız mı? Benliğim denilen şeyi anlamam arzumu özgür mü bırakır yoksa ona ket mi vurur? William James'in deyimiyle bu, "ilelebet içimize sızmaya devam edecek bir yenilik ve olasılık" imkânı mı doğurur? İyi bir yaşam kendi iç dünyamda ve başkalarınınkinde neler olup bittiğini ve kim olduğumu kavradığım bir yaşam mıdır yoksa buna ihtiyaç duymadığım, incelemeye tabi tutulan hayatın katlanılmaz olduğu bir yaşam mı? Psikanaliz tedavisinin bir tanımı, örneğin her tür benlik tarifini hicvetmenin getirdiği yeni bir özgürlük alanı olabilir. O halde –anlamaya yönelik arzumuzu yatıştırmak için– anlaşılmayı bekleyen bir benlik imgesi mi oluşturduk, tıpkı edebi eleştiriye uygun bir şiir yazar, böyle bir şiir yazmayı öğrenir gibi? Kimsenin kolay kolay tarif bulamadığı ya da kimsenin uygun, işe yarar veya aydınlatıcı bir tarif getiremediği bir insan olmak nasıl olurdu? Böyle bir insanla karşılaştığımızda –ki böyle insanlarla kurmaca romanlarda, özellikle de sözgelimi Jane Austen romanlarından ziyade Dostoyevski romanlarında karşılaşma olasılığımız daha yüksektir– o kişi örtük bir şekilde benimsediğimiz şu bilgiyi ya da varsayımı açığa

çıkarır: Aşağı yukarı ya da içimize dert olmayacak kadar kavradığımızı düşündüğümüz pek çok insan vardır. Elbette kavrayamadığımız insanlarla ne yapacağımız, onlardan ne beklediğimiz sorusu da önemli bir sorudur. Üniversitelerde bu sorunun karşılığı delilik tarihi veya antropolojidir (eskiden de teolojiydi). Psikiyatrik tanılar kavrayamadığımız insan kalmasın diye vardır.

Edebi eleştirinin küçük dünyasında ve popüler kültür denen daha geniş dünyada bu, modern şiirdeki "zorluk" olarak bilinir. En azından şiir okuru olarak amacınız kavramak değilse, Philip Larkin'den ziyade John Ashbery, John Betjeman'dan ziyade J. H. Prynne okumanız yeğdir. Geoffrey Hill *Critical Writings* (Eleştirel Yazılar) adlı kitabında, kavramanın "çaylaklar topluluğu" için olduğunu söyler. Bir röportajda Ashbery'ye şiirinin neden o kadar zor olduğu sorulduğunda, başkalarıyla konuşurken insanların bir süre sonra ilgilerini yitirdiklerini ama kendinizle konuştuğunuzda dinlemek istediklerini söylemişti. Muhtemelen Ashbery dışında hiç kimse kendisiyle Ashbery'nin şiir yazdığı biçimde konuşmaz, fakat Ashbery'nin kendi tuhaf ama zekice tarzıyla kastettiği, iletişim kurma isteğinin insanları birbirinden uzaklaştırdığıdır. İnsanlarla konuştuğunuzda ilgi duymadıklarını ama onları görmezden geldiğinizde –ya da daha doğrusu kendinizle konuşarak görmezden geldiğinizde– ilgilerini celp ettiğinizi söylemek ister. Bazen merak teselli edilmeye, duymak ya da kulak kabartmak iletişime ve idrak etmeye tercih edilebilirmiş gibi. Anlama ve anlaşılma, iletişim kurma ya da erişilebilir olma isteği, yanlış bir algı, bir saklanma yeri, çekildiğimiz bir köşe ya da sığınak olabilir.

"Kavrayamamak" tabiri, içinde kavrayabileceğiniz fikrini barındırır; diğer olasılık ise kavranacak bir "şey" olmaması, bir insanın ya da şiirin o şekilde –her iki nesnenin de yanlış bir imgesini benimseyebilir ve ardından bu yanlış tablonun yol açtığı tüm sonuçlara katlanmak zorunda kalabilirmişiz gibi– kavranamayacağıdır. En basit haliyle söylemek gerekirse, modern şiirin meş-

hur zorluğu, modern şüpheciliğin anlamanın ne olduğuna, anlama ediminde ne yapıyor ya da istiyor olabileceğimize dair aldığı biçimlerden biridir. Amacınız anlamak değilse, niyetiniz kavramamaksa bir şiir veya insan hakkında (ya da o insana) ne söyleyebilirsiniz? Hedefiniz anlaşılabilmek değilse nedir? "Anlamak" kelimesini bir kenara bırakıp "yeniden tanımlamak" demeye mi başlarsınız? Açıklama amacı gütmeyen bir beyanda mı bulunursunuz? Bebekler ve çocuklar bir anlamda ebeveynleri tarafından anlaşılmalıdır; ama anlamak karşılıklı yapabileceğimiz –tuhaf bir şekilde büyüleyici ya da esritici– bir şey olmanın yanı sıra, aynı zamanda kısıtlayıcı, geriletici ve daha ziyade gençliğe yaraşan bir şeydir ve hatta anlamaya tabi olmayan, anlamayla uzaktan yakından alakası bulunmayan ya da dikkati anlama mevzusundan uzaklaştıran başka tür deneyimlere –ki bunların en barizi cinselliktir– karşı geliştirdiğimiz, belki de toplum tarafından en çok onaylanan savunma olabilir. Büyümek insanın gayrimeşruluk arayışı olabiliyorsa, sebebi gayrimeşruluğun insanın kendisi hakkında bildiğini düşündüklerine dayanmasıdır. Bence Freud'un çabucak keşfedip sonra da unutmaya çalıştığı şey budur. Freud benlik bilgisinin artmasını değil onun sınırlarını tasvir eder. Anlama ve anlaşılma gereksiniminden kurtulma ihtiyacına dair bir hikâye anlatır. Çocuk ebeveyni tarafından kavranmaya –ihtiyaç ve korkularına yeterli ilgi gösterilmesine– ve sonra da bundan vazgeçmeye ihtiyaç duyar. Önce tanımı gereği mantık çerçevesinde anlama, sonra da bunun yanı sıra anlamama ya da anlamaya gerek duymama özgürlüğü gelir. Esasen psikanaliz insanları anlama ve anlaşılma ihtiyacından vazgeçirme terapisi, kavramama yolunda "gecikmiş bir eğitim"dir. Anlamanın içinden geçerek anlayışın sınırlarına varmak – Freud'un eski bir tasarıya getirdiği yeni yorum budur. Freud'un eserleri en iyi, hayatlarımızın anlaşılabilirliğine yakılmış uzun bir ağıt şeklinde okunur. Hayatımızı özgürleşmek, anlamlı davranmak zorunda kalmamak için anlamlandırırız.

Psikanaliz ortaya çıktığında takipçilerine eşi benzeri görülmemiş idrak ve açıklama imkânları vadediyordu, fakat buna rağmen kısa süre içinde iş *Shakespeare Made Easy* (Kolaylaştırılmış Shakespeare) misali bir hal aldı. Shakespeare oyunlarının çiftdilli basımlarına yer veren bu "eşsiz seri", Slavoj Žižek tarafından *Enjoy Your Symptom!* (Semptomunun Keyfini Çıkar!) kitabında, "soldaki sayfalarda arkaik İngilizce ve sağdaki sayfalarda günümüz İngilizcesine çevirilerin yer aldığı" baskılar olarak tanımlanıyor. Žižek şöyle der: "Bu kitapları okumanın verdiği müstehcen tatminin kaynağı, yalnızca çağdaş İngilizceye çeviri gibi görünen şeyin esasen çok daha fazlasına tekabül etmesi... 'Olmak ya da olmamak, işte bütün mesele bu!' dizesi, 'Şu anda kafamı kurcalayan soru şu: Kendimi öldürsem mi öldürmesem mi?' haline gelmiş." Žižek'in bu çevirilerin verdiği "müstehcen tatmin" dediği şey –ki psikanalitik yorumlar da onları eleştirenlere böyle görünebilir– bayağılıklarının sıradanlığıdır; burada anlamak, karmaşıklığı azaltmak anlamında indirgemecidir. İstediğiniz şey kolaylıktan ibaretse, Shakespeare burada kolaylaştırılmıştır işte. Yapmak istediklerimize direnen bir dil hiç de keyif verici değildir ve direnişin sunacağı hazların arzulanabilir olduğuna ilişkin bir varsayım da yoktur. Žižek'e göre Hitchcock filmlerinin "standart yeniden çekimleri" Kolaylaştırılmış Hitchcock "gibi bir şeydir" çünkü "anlatı aynı olsa da Hitchcock'u benzersiz kılan 'cevher', kabiliyet buharlaşıp gider". Fakat Žižek Kolaylaştırılmış Shakespeare ve Hitchcock'tan alınan "müstehcen tatmin"e başka bir şeyin de dahil olabileceğini ima eder: Bütün bu bilinçsiz parodi boyunca, ustalarımıza atfedilen "emsalsizlik" sıfatını; onları kavradığımızı düşündüğümüzde neyi kavradığımızı; bu kötü yazılmış, bize haz veren ve Shakespeare ile Hitchcock'u fazla zeki –yani bizden daha zeki– göstermediği ortada olan ikameleri nasıl ayırt ettiğimizi sorgularız. "Ya bu emsalsizlik bir mitse," diye yazar Žižek:

> [Ya] bizim (yani izleyicilerin) bir aktarımı, Hitchcock'un Bildiği-Varsayılan-Özne mertebesine yükseltilmesinin sonucuysa? Bunu söylerken aşırı yorum tutumu var aklımda: Hitchcock filmlerindeki her şeyin bir anlamı olmalıdır – tesadüf diye bir şey yoktur – dolayısıyla yerine oturmayan bir şey varsa bu onun değil bizim suçumuzdur – aslında olayı kavrayamamışızdır.

Burada Žižek okur ve seyirci olarak hepimizin Shakespeare ve Hitchcock'a bahşettiğimiz mertebeyi sorgular. Onlara bir nevi alimi mutlaklık, üstün bilgi atfederek Žižek'in "aşırı yorum tutumu" dediği yöne kayarız. Ne yaptıkları konusunda mutlak bilgiye sahip olduklarını varsaydığımızdan, anlamsız gözüken herhangi bir şeyi bizim kavrayamadığımızı düşünürüz (onlarla yakınlık kurmak, suç ortakları olmak için yanıp tutuşuruz). Ortada "Bildiği-Varsayılan-[Bir]-Özne" –Lacan'a göre hastanın psikanaliste bahşettiği pozisyon– varsa, bilmediği varsayılan, Žižek'in tabiriyle "aslında olayı kavrayamamış" biri de vardır. Ama olayı kavrayanlar da bulunmaktadır ve bizi Shakespeare'in metinlerine, Hitchcock'un filmlerine (ayrıca ebeveynlerimize, sevgililerimize, analistlerimize ve diğer tüm mütehassıslara) çok özel şekillerde bağlayan da budur. Geçer akçe bilgi ve kavramaksa bu ikisi zaruridir ve yeniden üretilmeleri, tercüme edilmeleri ve hatta belki de yeniden tanımlanmaları imkânsızdır. İfşa olan, ortada bir saflık fantazisi olduğu ve bunun yarattığı yetersizliklerdir. Bu tanıdık işbölümünde, bir bolluk –bildiği varsayıldığı için bilen biri– ve bir de eksiklik vardır: ebeveynler ve çocuklar, öğretmenler ve öğrenciler, Shakespeare ve biz.

Mesele bilmek olunca mesafeler ortaya çıkar: Hamlet'in monoloğu ile yeniden yazımı arasındaki mesafe gülünçtür; Hitchcock'un filmlerinin asıllarıyla çağdaş yeniden çekimleri arasındaki mesafe keyfimizi kaçırır. Değer verdiğimiz her şey –Žižek'in deyişiyle "emsalsizlik", "cevher"– aradaki bu boşluğa yuvarlanır. Bu boşluğu yaratan, kavrama mefhumudur. Ve bunun habis türüne psikanalistler sado-mazoşist sözleşme der. Mazoşist, "Be-

ni terk etmediğin sürece bana istediğini yapabilirsin (hatta bana yaptıkların ne kadar kötüyse beni terk edemeyeceğini o kadar iyi bilirim)" der ve sadist de, "Sana ne istersem yaparım çünkü beni asla terk etmeyeceğini ikimiz de biliyoruz (hatta sana ne istersem yapmam asla terk edemeyeceğinin kanıtıdır)" der. Bildiği varsayılan kişi –bir şeyi hem kavradığı hem de elinde tuttuğu varsayılan kişi– bilmediği varsayılana eziyet eder. Ama bilmek söz konusu olmasaydı mesele ne olurdu? Bu tabloda hiç şüphesiz insanları bir arada tutan ortak tema, bilgi ya da bilgi noksanlığıdır ve belli ölçüde bir zulüm –bilgi varsayımlarından gelen zulüm– olmadığında insanların bir arada duramayacağı ya da aynı şekilde, aynı maksatlar doğrultusunda duramayacağı iması vardır.

Kendini bırakma ve bırakılma ile bilgi eksikliği arasında çocukluktan gelen bir bağ bulunur. Žižek'in tabiriyle "aşırı yorum tutumu", benim "kavrayamamak" dediğim şeyin yarattığı korkuya kendi kendine bulunan bir devadır. Aşırı yorum, intikam alırcasına kavramaktır. Bildiği varsayılan kişiyle aynı kafaya sahip olamamanın, o kişiye yeterince yakın olamamanın yarattığı bir nevi endişeyi açığa vurur; refah ve hatta hayatta kalmak yakınlığın, yakınlık da bilginin bir fonksiyonuymuş gibi (yakınlık burada bilenlere, özellikle de bizi biliyormuş gibi görünenlere yakın olma isteği anlamına gelir). Bilgi, der Freud, yokluğun bilgisidir, mesafeyi ölçme yolumuzdur. Aşırı yorum mümkün mertebe yakın olmaya duyulan bir nevi çılgınca arzuysa, kuşkuculuk da başka zihinlere dair sözde bilgimizle ne yapmak –kafamızdan neyi atmak– istiyor olabileceğimiz konusuna ihtiyat ve şüpheyle yaklaşmaktır denebilir. Kuşkuculuk sadece başkalarına ilişkin neyi bilebileceğimizden değil aynı zamanda bu bilginin değerinden de kuşku duymaktır ve dolayısıyla bilmenin karşılıklı deneyimleyebileceklerimizi nasıl engellediğini ve imkânsızlaştırdığını tasavvur edebilmeyi sağlar. Thoreau 1842 yılında tuttuğu günlüğüne, "Eleştirmenleri Shakespeare'i yüceltebilmek için onun çağdaşlarını azımsamıştır," diye yazmıştı.

Othello'nun I. Perde, 3. Sahnesinde, birbirlerine duydukları aşka dair Othello'nun uzun ve belagatli, Desdemona'nın ise daha ketum ve ölçülü açıklamalarından sonra, Desdemona'nın öfkeden deliye dönmüş babası Brabantio hiddet içinde geri adım atarak pes ederken tuhaf bir cümle sarf eder. Çifti devlete teslim edip Venedik Dükü'nün temsil ettiği hükümetin kendi işlerine geri dönmesini salık veren Brabantio, çifti birbirine emanet ederken ebeveynler ve çocuklarla ilgili bir tavsiyede bulunur:

> Tanrı yardımcınız olsun! Başka sözüm yok.
> İyisi mi efendim, devlet işlerine geçin.
> İnsanın çocuğu olacağına evlat edinsin daha iyi.
> Gel yanıma Mağripli, eğer senin olmasaydı,
> Bütün kalbimle senden esirgeyeceğim kızımı,
> Yine bütün kalbimle sana veriyorum.
> Sana gelince pırlantam, başka çocuğum yok diye seviniyorum
> Çünkü evden kaçışın bana zorbalığı öğretti,
> Başka çocuklarım olsaydı eğer, zincire vururdum hepsini.
> Başka diyeceğim kalmadı efendim.*

"İnsanın çocuğu olacağına evlat edinsin daha iyi." ("*I had rather to adopt a child than get it.*") *Adopt* ("edinmek") kelimesi için *Oxford English Dictionary* şu tanımları verir: "herhangi bir ilişkiye gönüllü olarak dahil etmek (1548) ... birisinden alıp kendininmiş gibi kullanmak (1607)... vaftiz ya da yeniden vaftiz etmek (1601)". *Get it* burada tabii ki "peydahlama" anlamında kullanılır –oyunda pek çok uygunsuz üreme imgesi yer alır– ama bu kelime günümüzde sahip olduğu "kavramak" ve "yakalamak" anlamlarını da taşır. *OED*'ye göre ortaçağ İngilizcesinde "edinmek... kazanmak... elde etmek" anlamına gelir; daha sonra da "öğrenmek, hafızaya almak (1582)... bulmak, bir şeyin sonucun-

* William Shakespeare, *Othello*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2008. Tüm *Othello* alıntıları bu çeviridendir. – *ç.n.*

da, hesap ya da deney yoluyla temin etmek (1559)... bir hastalığa yakalanmak, hastalık kapmak (1601)". Yani Kolaylaştırılmış Shakespeare bağlamında Brabantio şunun gibi bir şey söylemiş olur: "Çocuk yapacağıma çocuğu seçip almayı tercih ederim." Fakat aynı zamanda çocuk evlat edinmekle bir çocuğu anlamayı kıyaslar çünkü Desdemona'nın Othello'yu arzulamak gibi bir şeyi hem ona hem de kendisine nasıl yapabildiğini kesinlikle kavrayamaz. Peki Desdemona evlatlık olsaydı tüm bunlar daha mı anlamlı olurdu? (Othello'nun da devlet tarafından evlat edinildiğini biliyoruz.)

Brabantio başka çocuğu olmadığı için sevinir çünkü olsaydı Desdemona'nın onun tabiriyle "evden kaçışı" kendisine zorbalığı öğretip hepsini zincire vurmasına sebebiyet verecektir (*to hang clogs on them* tabiri oyunun Oxford Dünya Klasikleri serisi baskısında Michael Neill tarafından "kaçmalarını engellemek için ağır kütüklere bağlamak" diye tanımlanır – kölelere ve hayvanlara yapıldığı gibi). Çocuklarınızı (sımsıkı) kavrarsanız hayvanlar ve köleler gibi olur, asla gitmezler. İki anlamıyla da bu durum bir sahipliğe işaret eder. İki yüz mısra kadar sonra, sahnenin son monoloğunda Iago, Cassio'yu ve ona ek olarak Othello'yu da kastederek, "Onun yerine geçip bir taşla iki kuş vurmalıyım," der. Yerine geçmek yerini bilmeye işaret eder, bu bilgi de rakiplerin yerinden edilmesine yol açabilir. Brabantio Desdemona'nın kalbindeki yerini kaybetmiştir ve Iago da kendine ait olduğunu düşündüğü yeri kazanmaya kararlıdır. Bu durum ikisi için de edinmekle ve –psikanalistlerin diyeceği gibi– nesnenin kontrol edilmesiyle bağlantılıdır: "İnsanın çocuğu olacağına evlat edinsin daha iyi"; "Benimle gerçekten hiçbir ilgisi olmamasını tercih ederdim"; "İnsanın çocuklarına ne olduğunu, insana neler yaptıklarını bilseydim evlat edinmeyi tercih ederdim" (belki de evlatlıklar köle ve hayvanlara daha çok benziyordur). Brabantio zarara uğramıştır, ama zararının boyutları henüz meçhuldür.

Bir çocuğu evlat edinirseniz onu kavrama, anlama olasılığınız

daha düşüktür; yoksa kan bağı nasıl bir çocuğa sahip olduğunuzu bilmenin bir yolu mudur? Köle veya hayvanlar hakkında bildiğinize benzer, onlardan ne istediğinizi, sizin için ne yapabileceklerini bilmek gibi bir şey midir bu? Kölelerin ve hayvanların arzularını ancak sizinkilerle ters düştüğünde bilme ihtiyacı duyarsınız. Sahipliğin getirdiği ve başka şeylerin yanı sıra sömürüyü mümkün kılan bir bilme vardır; bunun yanı sıra başka tür bilgiler ya da "bilmemeler" denilebilecek şeyler de vardır. Sahiplik söz konusu olmadığında biriyle ilgili ne bilmeniz, neleri kavramanız gerekir? Oyun bize sahiplik söz konusu olduğunda, bilmek sahiplik biçimini aldığında ne olduğunu gösterir. Sahiplik bizi Žižek'in "aşırı yorum tutumu" dediği şeye yöneltir; Othello'da bundan fazlaca vardır ama kendisi bunu bilmez (paranoya hayatta kalma amacına hizmet eden bir aşırı yorum tutumudur). Cinsel kıskançlık kavrayamadığınız bir şeyi kavramaya çalışmaktır.

Bu bağlamda sahiplik derken, terk edilmenin imkânsızlığı fantazisini, şaşmaz ve tükenmez bir bağlılığı kastediyorum. Söz konusu açmazda önem arz eden, nesnenin kendisi değil nesneyi elde tutmaktır, birini bilmek o kişiyi zapturapt altına almanın bir yoluymuş gibi. Kendine ve başkalarına dair bilgi bu tarz fantazilerle birleşince bir nevi gözbağı olur; insan kendini ve başkalarını, asla hayal kırıklığına uğramayacak bir biçimde tanıyabilirmiş gibi. Dolayısıyla ihaneti mümkün kılan yegâne şeyin kendine ve başkalarına dair bilgiye sahip olmak olduğu gibi paradoksal bir önermeyi dikkate alabiliriz. Veya bilgi istenci çoktan gerçekleşmiş bir ihanetin işaretidir. Othello'nun bildiği, bildiğini sandığı şeyler, yaptıklarını mümkün kılar. En sade yaklaşımla, oyun bizi farklı bilgi türlerini ve bunların ne sonuçlara yol açtığını görmeye çağırır. Ve Othello'nun, suç ortağı Iago gibi belli bir tür bilen özne olmanın, bildiği (kendi tarafından) varsayılan özne olmanın cazibesine kapıldığını net bir biçimde görürüz. Bilmek bu şekle büründüğünde, Desdemona'nın da keşfettiği gibi, bilmemek de çok bilmek de ölümcül olur.

Disowning Knowledge'da tekrar değineceğim bir paragrafta Stanley Cavell bilgi, ıstırap ve bağımlılıktan bahsetmek için *Othello*'dan faydalanır. Kendi ifadesiyle, başka birinin var olup olmadığını bilmenin ne anlama geldiğini bilip bilmediğimiz konusunu masaya yatırmak istemektedir.

> Othello için Desdemona'nın kanlı canlı, kendinden ayrı, başka bir varlık olduğundan daha kesin bir şey yoktur. Ona işkence eden tam da bu olasılıktır. Istırabının nedeni başkasının varlığını –dolayısıyla da kendi bağımlı ve eksik varlığını– sezinlemektir. ... Desdemona'nın sadakatinden şüphesine ilişkin beyanları daha derin bir kanının üzerini örtmek için uydurulmuş bir kılıftır; çok daha dehşet verici, dile gelmez bir kesinliği örten dehşet verici bir kuşku. ... Şüpheciliğin sebebine ilişkin dönüp dolaşıp vardığım sonuç işte bu: Şüphecilik insanlık halini, insanlığın durumunu düşünsel bir zorluğa, bir bilmeceye dönüştürme girişimidir.

Cavell'ın yorumunda Othello bir kesinliği kullanarak daha rahatsız edici bir kesinliği örtbas eder. Desdemona'nın kendisini aldattığına dair varsayımsal bilgisi, doğru bir kanının, onun başka bir insan, dahası kendisinin bağımlı olduğu bir insan (bu sebeple de özerk erkekliğine bir tehdit) olmasının üstünü örter. Istırap çekmesinin asıl nedeni bağımlılık bilgisidir ve neticede kendisini korkutan felaketi –Desdemona'nın kendisini terk etmesini– hızlandırmış, çözümü onu öldürmekte bulmuştur. Othello Desdemona'yı öldürerek onun kendisine asla ihanet etmemesini garanti altına alır (ama böylece Desdemona da onu sonsuza dek terk etmiş olur). Tragedya, der Cavell, "bu örtbas etme girişiminin sonuçlarından ya da bedelinden kaçmamıza izin olmayan alandır". Yani uydurduğumuz kılıf her zaman öncül bir bilgiyle, bel bağladığımız insanları kontrol edemediğimiz gerçeğiyle başa çıkmak, bunu örtbas etmek ya da gizlemek içindir. Bel bağladığımız varlık Yeni Ahit'teki Tanrı'yken, en azından Reform sonrasında,

onun kontrolümüz dışında olduğuna hiç şüphe yoktu; bel bağladığımız varlık bir insan olduğundaysa tamamen savunmasız kalırız.

Ama Cavell'ın buradaki değerlendirmesinde yine de bir bilgi türü bir başkası tarafından alt edilir; gerçek ya da temel bilgi –mutlak bağımsızlığa sahip nesnelere mutlak bağımlılığımız– elimizdeki diğer tüm bilgilerce örtbas edilir. Cavell karmaşık bir formülasyonla, "Şüphecilik insanlık halini ... düşünsel bir zorluğa, bir bilmeceye dönüştürme girişimidir," diye yazar. Bu bir bilmeceyse, yeterli ve doğru bilgiye sahip olursak sorunu çözebiliriz demektir. Oysa Cavell'ın formüle ettiği insanlık hali –ki bu da aşağı yukarı Freud ve onu takiben gelişen psikanaliz anlayışının formüle ettiği insanlık haline tekabül eder– çözümsüzdür. Kendimize ya da başkalarına dair bilebileceğimiz hiçbir şey başka insanların bilfiil var olması ve bizim de onlara bilfiil var olan ve ihtiyaç duyduğumuz apayrı insanlar olarak tamamıyla bağımlı olmamız sorununu çözemez. Bunun dışında bilecek hiçbir şey yoktur ve bildiğimiz, bilmediğimiz, bildiğimizi iddia ettiğimiz, varsaydığımız ya da varsaymadığımız diğer her şey bu bilgiden kaynaklanır. Hepsinden önemlisi Cavell –ve esasen Freud– mevcut bilgilerimizin bu bilgiyi ümitsizce örtbas etme çabamıza hizmet ettiğini görmemizi ister. Şüphecilik bizi bundan koruyabilir ya da bunu görmemize yardımcı olabilir. Cavell'ın ifadesiyle, başka insanlara dair bilgimizi onların varlığını kabullenmek adına lağvetmeliyiz. Kabullenme edimini bilme üzerinden kurmamalıyız, aksi takdirde önce başka insanların varlığına sonra da kendi varlığımıza olan inancımızı yitirmiş –yani bu olguyu ispatlamaktan âciz– vaziyette bulabiliriz kendimizi. Psikanaliz dilinde başkalarını bilmek/tanımak, onların fiili varlığını kabullenmeye ve varlıklarına ihtiyaç duyma sebeplerimize karşı bir savunma addedilebilir.

Gelişimsel açıdan kabullenmeyi mümkün kılmak için işe kendimizi ve başkalarını bilerek/tanıyarak –bu bilgi yanılsama-

sına sahip olarak, kendimize bu izni vererek– başlamamız gerektiğini eklemekte fayda var. Başlangıçta kavramak, kavrayamama özgürlüğüne erişebilmemizin tek yoludur. Başka birini bilme/tanıma yanılsaması o kişiyi bilmeme/tanımama ihtimalini, özgürlüğünü, onları bilmeyerek/tanımayarak onlarla başka bir şey yapabilme özgürlüğünü yaratır. Başka insanları bilme/tanıma durumuna Freud "aktarım" der ve bunun kaynağı da eski bir yanılsamaya, ebeveynlerimizi ve ebeveynlerimiz üzerinden kendimizi bildiğimiz/tanıdığımız yanılsamasına dayanır. O halde aktarımı çözmek –psikanaliz tedavisi bağlamında– hastayı analisti başka biriymiş (anne, baba, kardeş vs.) gibi görmekten vazgeçirmek anlamına gelmez. Bu başka birinin kim olduğunu bildiğinizi düşünmeniz hastanın aktarımı başka yere yönlendirmesini sağlamak anlamına da gelmez; hastayı kısmen yanılsama –gelişimi mümkün kılmak için gerekli bir yanılsama– olan bu bilme ve bilinme projesinden vazgeçirmek anlamına gelir (Cavell'ın tabiriyle, bilgiyi kabullenmeye dönüştürmek). Bir tedavi olarak psikanaliz, bilmeme ve bilinmeme özgürlüğünü geri kazanıp o koşullarda insanların beraber neler yapabileceğini görme fırsatı yaratır. Psikanalizin Freud'un yadsıdığı amaçlarından biri de cinselliği bilme ediminden tekrar koparmaktı.

"İnsanın çocuğu olacağına evlat edinsin daha iyi." Bu cümleden çıkarılabilecek –muhtemelen psikanalizin teşvik ettiği türde– diğer bir nokta da, oyunun bu ânında Brabantio'nun bakış açısından cinsel ilişkiye girmeden çocuk yapmanın daha iyi olduğu, iş çocuk yapmaya gelince cinselliğin rafa kaldırılması gerektiğidir, sanki o anda Brabantio sadece kızı ve onun sevgilisi hakkında değil cinselliğin kendisi hakkında rahatsız edici –onu bir zorbaya dönüştürmeye yetecek denli korkunç– bir gerçeğin farkına varmıştır: Kızın hakkında bilgi sahibi olabilirsin ama kızının cinselliği hakkında olamazsın; bir insanla ilgili bilgin olabilir ama gerçek anlamda bilgi sahibi olamayacağın şey o kişinin cinselliğidir,

çünkü hem bunu kendisi de bilmez hem de bu zaten bilinebilecek bir şey değildir. Arzu duyan varlıklar olduğumuzu kabul edebiliriz ama ebeveynler çocuklarını gayet iyi tanıdıkları halde onların cinsellikleriyle ilgili pek bir şey bilmeyebilirler ve elbette çocuklar için de aynısı geçerlidir. Bir insan hakkında bilinemeyecek tek şeye bu denli önem verilmesi ancak bilmeyi ön plana koyan bir dünyada söz konusu olur. Çocuklarının kime âşık olduğu ebeveynler için çok da bir şey ifade etmemelidir.

Brabantio'nun nazarında, kızının Othello gibi bir adama âşık olması olacak iş değildir, öyle ki kızı kendisine evlatlıkmış gibi gelmeye başlamıştır. Başlangıçta onun kim olduğunu biliyorken artık bilmiyordur (anne baba evlatlık çocuğun tüm geçmişini paylaşmaz ve çocuğun bilinmeyen geçmişi belirleyici addedilir, ortak bir geçmiş en azından ortak bir bilgi demekmiş gibi). Desdemona'nın arzusu deşifre olunca, Brabandio artık kızını bildiği/tanıdığı varsayılan kişi olmaktan çıkar. Böylece erkek karakterlerin kadınları bilme/tanıma şekli ve Melanie Klein'ın "espistemofilik* içgüdü" olarak adlandırdığı güdülerin akıbeti açığa vurulur. Mesele cinsellik olunca bir türlü kavrayamayız. Ama bu, bilmenin doğru biçimini, cinsel doğamıza uygun olan biçimini *henüz* bulamadığımız, ileride bulabileceğimiz anlamına gelmez. Mesele cinsellik olduğunda olayı asla kavrayamayacağımız anlamına gelir. Birtakım sezgilerimiz olabilir ama olayın özünü kavrayamayız. Hayatın gerçeklerini bilebiliriz ama o kadar. Cinsel münasebette bulunabiliriz ama cinselliği kavrayamayız.

İnsanları tanıdığımızı ama onları arzulayan varlıklar olarak tanımadığımızı söylemek tuhaf kaçabilir. Çocuklar dahil insanları cinsel varlıklar olarak kabul edebildiğimiz ölçüde, onlarla yapabileceğimiz en iyi, en ümit vadeden şeyin onları bilinçli bir şekilde tanımak olmadığını söylemek de öyle. İnsanların hangi yemekleri sevdiklerini, en favori renklerini, sanatta neyi beğenip

* Espistemofili: Aşırı ölçüde bilgi sevgisi. – *ç.n.*

neyi beğenmediklerini bilebiliriz; bunlar bilebileceğimiz şeylerdir, ama –pek çok modernist yazar arasında Freud ve Cavell'ın da öne sürdüğü gibi– çok cüzi bir bilgidir bu. Esasen insanlara dair tüm bu bilgiler bilginin işimize ne kadar az yaradığını ve başka insanların bize ne denli azap çektirdiklerini açığa çıkarır. İnsanların âşık olduklarında bilmeye ve birbirlerini tanımaya o denli heves etmeleri bunu bir ölçüde tasdikler; sanki şahsi bilgiye ulaşmaya yönelik coşkun arzuları aracılığıyla birbirlerine şöyle diyorlardır: Aşk söz konusu olduğunda bilgi işe yaramaz; aşkta ortaya çıkan, insanın arzuladığı ama neyi arzuladığı konusunda hiçbir fikrinin olmadığıdır. Ya da belki Proust'un bizi ikna etmek istediği üzere, bu tür bir bilme arzusu içten içe daha maksatlı ve kötücüldür; başkası hakkında farkında olmadan bilmek istediğimiz şey, bizi ona duyduğumuz arzudan kurtaracak olan şeydir. Bu durumda, birinin girdisini çıktısını bilmemek ya da kavrayamamak arzunun korunması tasarısının önemli bir parçasıdır. Birini tanıma arzusu –insanı, şiiri, espriyi kavrama arzusu– öngörülen bir heyecanı bastırma, azaltma ve hatta duyulan arzudan kurtulma isteği olabilir. Bir erkek erken boşaldığında bunun sebebi, kadının ne olduğunu çok iyi bilmesidir. Kadın arzuladığı bir erkekten uzaklaştığında, erkeğin onun için ne demek olduğunu biliyormuş gibi davranır. Bir şeyden emin olma hali, heyecanı düzenleme girişimidir.

Benliğimizin en çok parçası için en fazla mutluluğa dair mantıksal hesaplar söz konusu olabilseydi, hayatımızın hangi alanlarında kavramanın hangi alanlarında kavramamanın bize istediğimiz yaşamı sunacağını ölçüp biçebilirdik. Ve muhtemelen önemsediğimiz pek çok alanda ikisinden de birazına ihtiyaç duyduğumuzu keşfederdik. Fakat vurguyu kavrayamamaya kaydırırsak –veya kavramaya çalışmanın bizi neden deneyimlemekten alıkoyduğunu ortaya koyarsak– tuhaf olsa da şu gerçeğin açığa çıktığını düşünüyorum: Tüm yetkinliğimiz ve özgüvenimiz kavramakla ilgili. Kavrayamayarak nasıl bir özgüven elde edebiliriz (sözgeli-

mi otorite konumundakilere meydan okuyup onlarla alay etmenin getirebileceği özgüven haricinde)? Basit bir tersine çevirmeyle, birine bisiklete binmemeyi öğretmek paradoksal biçimde onu ya bisiklete binmeye ya da bisiklete binen herkesin ne kadar konformist olduğunu düşünmeye teşvik ederdi. Benim ilgimi çeken, kavrayamamakta kayda değer neler keşfedilebileceği, bulunabileceği ya da deneyimlenebileceği. (Örneğin hiçbir açıklama girişiminde bulunmadan bir şiir hakkında nasıl bir şeyler yazılabilir?) Zira sonuçta Freud'un cinsellikle yapabileceğimizi söylediği de budur. Tüm eğilimlerimiz –psikanaliz eğiliminin bazı parçaları da dahil– cinselliği açıklamaya, arzumuzu bilmeye, kendimize ve başkalarına açıklama sunmaya yöneliktir. "Neyin neye neden teşkil ettiği," diye yazar felsefeci Robert Brandom *Reason in Philosophy*'de (Felsefede Gerekçe), "olayların aslında nasıl olduğuna bağlıdır." Ama mevzubahis cinsellikken olayların aslında nasıl olduğunu asla bilemeyiz. Öte yandan cinselliği, arzumuzu izah ederken onu olmadığı ve olamayacağı bir hale sokarız. Onun tesirini yok etmeye, akışını engellemeye çalışıyormuşuz gibi bir durum ortaya çıkar. Freud'un zaman içinde ileri sürdüğü şeylerden birisi de, cinsellik söz konusu olduğunda bilmekten umudu kesmemiz ya da bunu yapamadığımıza göre –en azından psikanalitik kuram çerçevesinde, travma yaşadığımız noktada bilmenin ve bilmemenin peşine düşer, çaresiz kaldığımızda merak duyarız– cinselliğe ilişkin bilgimize ironiyle yaklaşmamız gerektiğidir (cinselliğimizle ilgili izahlarımız daima kararsız ve tedirgin edicidir). Kendimizi "kavrayamıyorum" diye tanımladığımızda, başka birinin kavrayabildiğini farz ederiz; bildiği varsayılan ya da bildiğini varsayan biri vardır. Psikanalistlerin cinsellikle ilgili bildiği en bariz şey, cinselliğe dair bilgilerinin çoğunun tuhaf biçimde faydasız olduğudur. Hasta ve analist diyebileceğimiz kişiler psikanaliz sürecinde sık sık, doğru görünen şeylerin ne kadar çoğunun en ufak bir fark yaratmamasından şaşkınlığa düşerler. Daha net bir ifadeyle, bilmenin yaratacağı fark kendini

bilinmez kılabilir; kendi arzunuza ve arzularınızın geçmişine ilişkin keşfedebileceğiniz şeyler gelecekteki eğilimlerinize dair kesin hiçbir şey söylemez.

Bilmenin yanı sıra bilmemeyi de öğrenebilir miyiz ve bundan nasıl bir fayda doğar? Ya da hayatlarımızın hangi alanında bilmemek, kavrayamamak bize durgunluk değil de canlılık katar? Kavramak ya da kavrama isteği hangi zamanlarda zihnimizin ufkunu daraltır? Kanıksadığımız bir zorbalık, kafamızın içinde bize kavramamızı emreden biri mi vardır? En basit düzlemde, psikanaliz ve edebiyat eleştirisinin ortak yanı halihazırda mevcut olan bir şeye açıklama getirme, ona değerli bir şey katma, tercih edilen bir geleceğe yönelik olarak o şeyi yeniden tanımlama arzusudur. "Retorik terimler," diye yazar edebiyat eleştirmeni Barbara Johnson *Persons and Things* (İnsanlar ve Şeyler) adlı kitabında, "arzunun dile getirilmesine yardımcı olur; kimse arzu edilmeyeni söylemenin yeni yollarını aramaz." Kavrayamamak arzu edildiğinde –hayatımızda kavrama isteğinin dikkat dağıtıcı bir etken olduğu alanları belirleyebildiğimizde– onu ifade etmek için doğru terimleri de bulabiliriz. Her daim kavrama isteği duymayanların hangi sınırları savunmak zorunda kalacağı ve bunun yanlarına kâr kalıp kalmayacağı sorusu, düşünmeye değer bir konu.

Yanına Kâr Kalmak Üzerine

Önemli hiçbir şey talimatnameyle gelmez.

JAMES RICHARDSON, "Vektörler 3.0"

OTORİTESİNDEN sual olunmaz *Oxford English Dictionary*, İngiltere'de "yanına kâr kalmak" (*getting away with*) deyiminin ilk defa Aldous Huxley'nin 1923 tarihli *Antic Hay* (Tuhaf Dans) kitabında kullanıldığını söylüyor. Doğru olsun olmasın –ki Huxley'nin romanıyla deyimin Amerikan argosunda kaydedilen ilk kullanımı arasında yalnızca kırk beş senelik bir süre var– deyimin boy gösterdiği yer oldukça manidar. Isaiah Berlin, Sybille Bedford'ın anı kitabı *Aldous Huxley*'de, erken dönem yazılarıyla Huxley'nin bir kuşak için kültürel kahraman olarak önemini şöyle anlatır: " 'Alaycı', Tanrı'yı inkâr eden, korku ve kınamaların nesnesi olan ... hınzır nihilist Huxley, ... savaş sonrasının putkırıcı döneminin en tehlikeli ve egzotik ahlaksızlığına iştirak ediyormuş gibi hisseden genç okur kitlesi tarafından zevkle ve yutarcasına okunuyordu." Aldous Huxley de muhteşem bir başarı yakalamış ikinci romanı hakkında babasına yazarken kitabı şu şekilde tasvir etmişti:

> savaş nesli diyebileceğim gruba dahil biri tarafından, yine kendisi gibi kişiler için yazılmış bir kitap; ve ... önceki devre ait standartların, geleneklerin ve değerlerin şiddetle parçalandığı

> bir çağın hayatı ve görüşlerini –her ne kadar fantastik bir şekilde olsa da gerçeğe sadık kalarak– yansıtmayı amaçlıyor.

Kitabın amacı "bir çağın hayatı ve görüşlerini" yansıtmaksa –ki bu ifade *Tristram Shandy, Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri*'ne gönderme yapar– bunun sebebi tuhaf parçalanmaların, tekinsiz kesintilerin sahnede olmasıdır. Gerçekten de roman, başkahraman Theodore Gumbril'in Tanrı'ya ve bir okul öğretmeni olarak kendisine duyduğu inancı kaybetmesiyle başlar ve esasen dönemin kargaşası içinde yaşayan ve bunun hakkında konuşan insanlarla bir dizi karşılaşmadan oluşan hikâye, Gumbril'in saçma sapan icadını pazarlamak için ümitsiz ve absürt iş kurma girişimleri etrafında döner. Gumbril babasına (bir baba daha) icadını şöyle anlatır: "'Vahiy gibi birden, ilahi bir ilham şeklinde belirdi. Aklıma muazzam ve parlak bir fikir geldi: Gumbril'in Tescilli İç Esvabı.'" "İç esvap" yeni bir tür iç çamaşırı için kullanılan bir hüsnütabirdir. Gumbril bunu şöyle açıklar: "Vanası olan bir tüp vasıtasıyla şişirilebilen bir ağa sahip, iki kumaş katmanı arasına yerleştirilmiş ve dışarıdan belli olmayan dayanıklı kırmızı lastikten imal edilmiş bir çeşit pantolon." Sonu elbette hiçbir yere varmayan bu icadını "bir kapitaliste satmayı ya da ... kendi imkânları[y]la piyasaya sürmeyi" planlar. Sembolik olarak bu çamaşır, hareketsizliği daha rahat bir hale getirip, işi gereği oturması gereken insanları –katı gerçeklerden– korur. Gumbril icadını hem onu hem de potansiyel müşterileri dolandırmaya hevesli şaibeli bir girişimci olan Bay Boldero'ya –*Bold Hero* (Cesur Kahraman), *Bold Eros* (Cesur Eros) gibi çağrışımlar geliyor akla– götürür. Huxley kitabının en taraflı bölümünde Boldero'yu itinayla takdim eder:

> hep meşguldü, kırk tarakta bezi vardı, hep dinç ve açık zihinliydi, asla yorulmazdı. Aynı zamanda hep geç kalırdı ve dağınıktı. Ne zaman ne düzen bilirdi. Ama pek sevdiği bir tabirle, bunlar yanına kâr kalırdı. Malları [*the goods*] teslim ederdi – ya da daha

> doğrusu, iyilik [*the good*] her defasında, münasip olduğu üzere nakit şeklinde, kendi kendine, neredeyse mucizevi bir şekilde gelip onu bulurdu.

Boldero fırsatçıdır –"kırk tarakta bezi vardır"– ve alışılageldik uygulamalara karşı çıkar ya da onlardan sıyrılır, "ne zaman ne düzen bilir". "Ama pek sevdiği bir tabirle, bunlar yanına kâr kalır" – ve burada önemli olan da bu tabiri sevmesidir. Bu bir çeşit böbürlenmedir, duyurulması gerekir ve telaffuz edilmesi keyif verir. Bu bir iddiadır. Ve bunun yeni bir ahlak anlayışına yakın oluşu, Huxley'nin –biraz beceriksizce de olsa– ticari terimden ahlaki terime geçişiyle ima edilir. "Malları [*the goods*] teslim ederdi – ya da iyilik [*the good*] ... münasip olduğu üzere nakit şeklinde ... gelip onu bulurdu"; tersi saçma olurdu ama Huxley bu şekilde bize İyiliğin ne hale geldiğini ve işlerin böyle yürümesine kimin sebep olduğunu göstermek ister. Boldero her şeyden öte, ürünün nasıl satılacağı konusunda açık sözlüdür. İnsanları kullandığını, kandırdığını ve bir yandan da dürüst olduğunu, bu iki şeyin artık birbiriyle bağdaşmaz olmadığını dile getirmekten hoşlanır.

> Bay Boldero konuşmasına o kadar akıcı bir şekilde devam etti ki Gumbril onun mutlaka başka birinin sözlerini alıntıladığını düşündü: "Burada insanlığın fevkalade içgüdüleri ve duygularına hitap etmek istiyoruz. ... Hareketin kaynağında onlar var. Deyim yerindeyse parayı harcatan onlar."

"Çağdaş demokratik reklamcı," diye devam eder Boldero, "her şeye hâkimdir. Sana hepsini anlatabilir." Kandırma amacına açık ve dürüst bir şekilde hizmet eder Boldero; bilimi karşısındakini ikna etmek ve yanlış yönlendirmek için kullanır, fakat bilim bu şekilde –böyle inandırıcı, makul ve aldatıcı biçimde– ancak edebiyat bilgisine sahip biri tarafından kullanılabilir. Boldero, "Günümüz ticareti için edebiyat tahsilinden daha iyi eğitim yoktur," der Gumbril'e. "Pratik bir işadamı olarak eski üniversiteleri,

özellikle de Beşeri İlimler dalında eğitimi hep desteklemişimdir." Beşeri ilimler ve edebiyat tahsili, insanın yaptığının yanına kâr kalmasını ve –bu vakada– ahmakça bir şeyin zaruri bir ürüne dönüştürülmesini sağlayan bir eğitimdir ("pantolonlarımızla bunu yapabiliriz; içlerine kocaman, ruhani bir mesaj yerleştirebiliriz"). Boldero'dan aldığı ilhamla Gumbril kendi yeteneklerini keşfetmeye başlar: "Hep acımasız bir eleştirmen ve hicivci, son derece haşin, vicdansız bir polemikçi yazar olabileceğini düşünmüştü." Vicdansız olsun ya da olmasın, eleştiri ve hiciv, insanların –bedel ödemeleri gerekirken– yaptıkları şeylerin yanlarına kâr kaldığının gösterildiği türlerdir. Eleştiri ve hicivde sözde yücelik gözler önüne serilip hakiki yücelik el üstünde tutulur. Fakat edebiyat ve "Beşeri İlimler" yeni girişimci ruhuyla –her şeye hâkim, hepsini anlatabilecek, yanına kâr kalan "çağdaş demokratik reklamcıyla"– suç ortaklığı içindedir. Edebiyat hem yapılanın kişinin yanına kâr kalmasını sağlar hem de yanına kâr kalanların ifşa edilmesine yardımcı olur; hatta yanına kâr kalanları ifşa ettiği için kendi yaptığı yanına kâr kalır. Boldero'nun yeni ahlakında insanların ne yaptığını, ne dolaplar çevirdiğini bilemeyiz çünkü ne yaptıklarını bize onlar söyler; her şeye hâkimdirler. Ve işleri daha da karmaşıklaştıran bir etken vardır ki, o da Boldero'nun bir parça *Tristram Shandy*'nin Sterne'ü gibi olmasıdır: "Ne zaman ne düzen bilirdi. Ama pek sevdiği bir tabirle, bunlar yanına kâr kalırdı." Zamandan ve düzenden haberi yok değildir ama başka bir zaman ve düzen algısı vardır ve sevdiği bir tabirle, bunlar yanına kâr kalır.

Hicivcinin ve eleştirmenin hüneri insanların yaptıklarının yanlarına kâr kalmasına izin vermemektir, ama belki de bir şeylerin insanların yanına kâr kalmasına engel olmanın kendisi de başka bir şeyden paçayı sıyırmanın yoludur. Huxley'nin *Antic Hay*'de kafa yorduğu şeylerden biri de belli ki budur: İnsanların başkalarına böbürlenerek "yanıma kâr kaldı" demekten hoşlandığı bir kültürde yaşamak nasıl bir şeydir? Başarılı bir reklamın bir

fazilet tablosu olduğu; Gumbril'in Tescilli İç Esvabı'nın ticari maldan İyiliğe dönüştüğü bir toplum. Bu noktada malum feryatlarda bulunmak ya da malum (kapitalist) zafer naraları atmak; Gumbril'in Tescilli İç Esvabı'nın "çağdaş demokratik" reklam kampanyasının ahlaki bir kinizm eylemi ya da bir yaratıcılık dehası, retoriğin hakikat ve iyiliğe karşı zaferi olacağını söylemek kolay olurdu. Peki yanına kâr kalan insanları göklere çıkardığımızda neyi göklere çıkarır, kınadığımızda neyi kınarız?

İnananların Tanrı'nın yaptıklarının "yanına kâr kaldığını" düşünmeme sebebi, bu tabirin kendisinin bir üst otoritenin varlığını ima etmesidir. Bu terim, kurallara uyulmadığı halde ceza görmemek –beklenilen sonuçlardan, alışılmış kısıtlamalardan yırtmak– anlamına geliyorsa, kuralların varlığı da kabul ediliyor demektir. Olağan koşullarda gözetim altında olduğumuzu, birinin gözünün üstümüzde olduğunu, kendi kendimizin efendisi olmadığımızı, o muğlak tabirle birinin "bize baktığını" ima eden bir deyiştir bu. Bu sebeple, göreceğimiz üzere, bir şeyin yanımıza kâr kalması yaşayabileceğimiz en şaşırtıcı deneyimlerden biridir. Freud'un belirttiği gibi, çocuğun anne babasına söylediği ilk başarılı yalan –ebeveynlerinin onun zihnini okuyamadıklarını ve dolayısıyla da alimi mutlak varlıklar olmadıklarını kendine kanıtladığı an– bağımsızlığının ilk ânıysa, aynı zamanda terk edilmişliğiyle de yüzleştiği andır bu. Önünde olasılıkların mahremiyeti açılmış olur. Bir şey yanınıza kâr kalırsa –gerçi durumun daha ziyade yanınıza kâr kalan şeyin ne olduğuna göre değiştiğini de göreceğiz– hem iyi hem de kötü yapmış olursunuz. Hem kurtulur hem de korumasız kalırsınız. En azından geçici olarak kendinizi bir şeyden özgür kılarsınız ama bunun akabinde bu yeni özgürlükle başa çıkmanız gerekir. Deyimin muğlaklığı bir ölçüde içerdiği tuhaf özgürlük anlayışında yatar. Coşku korkuyu maskeler.

Bir şey yanınıza kâr kaldığında (farz edelim ki bu bir suç olsun, her ne kadar yanınıza kâr kalması o şeyin statüsünü değişti-

rebilse de) daha yüksek otoriteyle ilgili bir şeyler açığa vurulur; o otoritenin zayıflığı, yanılma payı, gözden kaçırma kapasitesi ve hiç şüphesiz kadiri mutlak olmadığı açığa çıkar ve dolayısıyla onunla ilişkinize dair bir şeyler değişir – mesela ona karşı kafa tutmaya kalkışmış, varlığını kanıksamayı bırakıp sınırlarını sorgulamaya geçmiş olursunuz. Geri kazanılan ya da keşfedilen şey aslında –en azından bu aşamada– özgürlüğünüz değil, bir süreliğine serbest bırakılmış olmanızdır. Bu fasıla, bu belirsiz eşik, elbette ki sürecin bütününde vazgeçilmez bir rol oynar. Bir şeyin yanınıza kâr kaldığını ne zaman anlarsınız? Neyin kanıt teşkil ettiğini düşünürsünüz? Kaçak yaşıyorsanız belli ki yanınıza kâr kalmamış, hâlâ paçayı kurtarmaya çalışıyorsunuzdur. Serbest kaldığınız dönemde ne yapacaksınız? Bu dönem, halihazırda elinizden kaçırdığınız güçleri tanımlama biçiminizi nasıl değiştirir (tabii değiştirecek olursa)? İlk başarılı yalanını söyleyen çocuğu düşünün: Hem aynı yerde yaşıyordur hem de artık bambaşka bir yerde. İktidar sahipleri ne olduğunu fark edince ne yaparlar? Elbette bir şey yapmamaları iktidarlarını daha güçlü gösterecektir. Suçu başarıyla işlemem otoritelerinin esasen ne denli muazzam olduğunu meydana çıkarabilir.

Bir şeyin yanımıza kâr kalmasından bahsettiğimizde, istediğimizi düşündüğümüz bir şeyi elde ettiğimiz için cezalandırılmamanın baş döndürücü olasılığından bahsederiz (Sartre buna "özgürlük vertigosu" diyordu – kısa boylu bir adam olan Sartre için özgürlük yükseklikle ilişkiliydi). Pek çok anlatımızı bir arada tutan şey cezalandırılma fikri olduğundan –bize pek de kolay bulunmayan bir giriş ve gelişme sunan popüler son, cezalandırılmaktır– yanına kâr kalmak bir yandan da hikâyeyi yeniden yazmak demektir. Bir şey yanınıza kâr kalırsa, anlatı beklentileriniz de dahil tüm beklentilerinizi gözden geçirmiş olursunuz. Hikâyelerin çoğu –ve ahlaki gelişim sağlayan hikâyelerin tümü– yanımıza kâr kalmaması gereken şeylerin nasıl ve neden yanımıza kâr kalmayacağıyla ilgilidir. Stanley Fish'in başlığını uyarlayacak

olursak,* işlediği suçun insanın yanına kâr kalması diye bir şey yoktur ve bu iyi bir şeydir. Başka bir deyişle, çoğu hikâye, temel bir fikir olan kural çiğneme fikrini tasdik eder. Neden bir şeylerin yanımıza kâr kalamayacağını ya da neden aslında istediğimizin bu olmadığını –neden yalan söylemeyi doğru düzgün becerememediğimizi– anlatırlar ki bu ikisi çoğunlukla aynı şeye tekabül eder (yaptığı yanına kâr kalsa ve sonsuza dek mutlu yaşasa Oidipus' un –ve tabii psikanalizin– başına neler gelirdi bir düşünün). Yanına kâr kalma olasılığı ve beklentisi en büyük heyecan sebeplerimizdense, böyle şeylerin gerçekleşme olasılığının düşüklüğü de onu tamamlayan güvencemizdir. Yanına kâr kalma hayallerine "gündüz düşleri" –gündelik hayatta kurduğumuz fantaziler– deriz; gerçek hayatsa bunun imkânsızlığına işaret eden bir yer olma eğilimindedir.

Ancak öncelikle yanına kâr kalmak tabiriyle tasvir edileni nasıl tasavvur ettiğimizi çözmeliyiz ve bu da yanımıza kâr kalan şeyin ne olduğunu çözmeyi içerir. En harfi anlamıyla yanına kâr kalmak bir şeyin sizde kaldığını ima eder. Bu muhtemelen çaldığınız bir şeydir, ama onu talep ederek ya da sadece imrendiğinizi belli ederek de elde etmiş olabilirsiniz. Ancak hırsızlık yapmış gibi hissedersiniz; o şey bir başkasına aittir. Aslında neyin kime ait olduğunu anlamanızın yollarından biri olabilir bu. Yanınıza kâr kaldıysa, o âna kadar herhangi bir anlamda size ait değil demektir. Gözümüzün önüne, bir şeyi, büyük ihtimalle bir nesneyi alıp götüren ve geri getirmeye niyeti olmayan biri gelir. Tabii bunun yanı sıra, deyimin içerdiği anlam her şeyden öte cezalandırılmadan kurtulmaktır. Yanınıza kâr kalan şey arzu nesnesi ve cezadan kurtulmaktır. Yanınıza kâr kalan bir değil iki şeydir. Nesne geri gelmeyebilir –bir anlamda hâlâ elimin altında olabilir– ama sadece yakalanır ve ceza alırsam yanıma kâr kalmaz. Çalınan

* *There's No Such Thing As Free Speech: And It's a Good Thing Too* (İfade Özgürlüğü Diye Bir Şey Yoktur: Ve Bu İyi Bir Şeydir) – *ç.n.*

nesne cezaya imkân tanır ama sadece cezanın yokluğu gerçekten yanıma kâr kaldığı anlamına gelir. Yanına kâr kalmak bir şeyleri istemenin yerleşik sonuçlarına ilişkindir, ama sonuçlar yalnızca yapılan şey kimsenin yanına kâr kalmadığında yerleşik sayılabilir. Yanına kâr kalmak yeni bir tür öngörüdür. Bize ait olmayan bir şeyi isteyip aldığımızda ortaya çıkacak öngörülemez sonuçları öngörür. Size ait olmayan bir şeyi alırsanız ve bu yanınıza kâr kalırsa o şeyle ne yapabileceğinizi bulmanız gerekir. Kurallar onları çiğnemek mümkün değilse bir anlam ifade etmez ve sadece çiğnendiğinde ceza uygulanan şeyler kuraldır. Bir şeylerin yanımıza kâr kalması –hem dilek hem de icraat olarak– uzun süre haber niteliği taşıyabilecek bir şeye benzemiyor.

Hep varmış gibi görünen pek çok şey gibi –insanların yaptıklarının yanlarına kâr kalmasını istemediği bir dönemi hayal edemeyiz– "yanına kâr kalmak" deyimi de aslında ezeli ve ebedi değildir. Onu zaman ve mekânda sıradışı bir kesinlikle konumlandırabiliyoruz. Bu durumun bizzat kendisi bile bizi duraksatmaya yetebilir. *Chambers Twentieth Century Dictionary*'de "(bir şeyin) yanına kâr kalması: bir işi halletmek; bir şeyin başarıyla veya cezadan muaf şekilde hakkından gelmek" yazar. Tanım bile kendi kaçınılmaz muğlaklığını taşıyor. "Bir işi halletmek" hem bir maruz kalma hem de başarı anlamı içerir, ayrıca kendine özgü bir şartı da vardır: "başarıyla *veya* cezadan muaf", ki bu ikisi aynı şey olmak zorunda değildir. *Collins English Dictionary* su götürmez bir yasadışılık imasını tercih eder: "yanına kâr kalmak: 1. çalıp kaçmak (para, eşya vs.); 2. (yanlış, yasadışı vs.) bir şey yapıp yakalanmamak veya cezalandırılmamak ya da sadece küçük bir ceza almak." *Collins* tanımı bize, yanına kâr kalmanın yanlış bir şey yapmaya ilişkin olmakla kalmayıp başlı başına yanlış bir şey olduğunu, kendine ait olmayan bir şeyin alındığını ve dolayısıyla da yanına kâr kalan kişinin o şeyin sahibi olamayacağını söyler. Sanki yalnızca söz konusu "şey" bir suçsa yanınıza kâr kalabilirmiş gibi. Bir suç işlediğinizi, kısa süreliğine dahi olsa bir şeyin

yanınıza kâr kaldığını hissedince bilirsiniz. Yakalanmakla cezalandırılmak arasındaki fark dikkate değerdir –*Chambers*'ın "bir şeyin başarıyla *veya* cezadan muaf şekilde hakkından gelmek" tanımını hatırlayalım– ve "tek suç yakalanmaktır" ahlakını akla getirir. İki tanımın da kurduğu bağlantı, başarı ile yasadışılık ve yasadışı bir işi başarma arasındadır ve buna verilebilecek en tanıdık örneğin de (başarıyla) yalan söylemek olduğu düşünülür. Ancak burada aklımıza takılan, yanımıza kâr kalacak şeyin bir Petrarca sonesi yazmak da olabileceği, böyle bir şeyin de başarıyla hakkından gelebileceğimizdir. İntihal yaptığım keşfedilmezse yanıma kâr kalır. Diğer bir deyişle, bir şeyi iyi yapmakla ceza almamak arasında önemli bağlar vardır. Eleştirmenler tarafından cezalandırılmıyorsam yazdığım sonenin başarılı olduğunu anlarım. Cezalandırılmamak yasadışı olduğunu düşünmediğimiz eylemlerin başarısının göstergesi olabilir. Cezai muafiyetle bir şey yapılması, yapılanın cezasız kalması, kişinin bakış açısına göre iyi, kötü ya da bunların ikisi birden olabilir.

Fakat bir şeyin yanımıza kâr kalması, onu ceza almadan yapmak hiç şüphesiz bizi ifşa olma fikrine götürür, çünkü bir şey yalnızca ifşa olana dek insanın yanına kâr kalır. Ve elbette kendi gözümüzde daima çoktan ifşa olmuşuzdur. O halde yanına kâr kalmak bir yandan da içerisi ile dışarısı, mahremiyetimiz ile başka insanlarla aramızda geçenler hakkında konuşmamıza yol açar. Eylemlerimiz ancak onların farkına önce kendimiz varmışsak başkaları tarafından fark edilmeyebilir. Ama onları sadece bizim fark etmiş olmamız illaki cezasız kalmaları anlamına gelmez. "Bilinç böyle korkak ediyor hepimizi"* zira kendimizi bir şeyler yaparken görüyoruz. Bir şeylerin yanımıza kâr kalmaya meyilli olduğu yer zihnimizdir –belirttiğim gibi buna gündüz düşü, erotik fantazi, arzuların yerine getirilmesi deriz– ve zihnimiz aynı

* *Hamlet*, III.1, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2008. – *ç.n.*

zamanda, en azından Freudcu anlatıda, Hamlet'in de dile getirdiği gibi kimsenin yanına hiçbir şeyin kâr kalmadığı yerdir. Lacan'ın "müstehcen üstben" diye adlandırdığı şey, dikkate aldığı durumlar karşısında dış bir otoriteye nazaran çok daha titiz ve cezalandırırken çok daha acımasızdır. Psikanalizin şüphe bırakmadığı meselelerden biri de düşüncelerimiz dahil hiçbir şeyin yanımıza kâr kalmayacağıdır; yanımıza kâr kalmamasının adına "suçluluk" deriz. En kapsamlı anlamıyla yanına kâr kalmak suçluluk hissetmemek demek olurdu ve bu da tekrar değineceğimiz üzere abartılı bir istektir.

Hamlet'te kimsenin yanına bir şey kâr kalmaz. Hatta tüm tragedyalar böyledir: Bu oyunlarda insanlar yanına kâr kalmamanın en uç örneklerini yaşar. Fakat *Hamlet*'te –ve aslında hiçbir Shakespeare oyununda– yapılanın kimsenin yanına kâr kalmamasının başka bir açıdan sebebi, on yedinci yüzyılın başlarında bu tabirin bizim bildiğimiz anlamda var olmamasıdır. Belirttiğim gibi bu deyimin kökenini net olarak tespit etmek mümkündür ve şaşırtıcı bir şekilde ilk defa on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Amerikan argosunda kullanılmıştır (verilen ilk referans 1878 tarihlidir). *OED* tanımı şöyledir:

> Yanına kâr kalmak (Amerikan argosu): üstün gelmek, yarışmada alt etmek. Ayrıca (günlük dil, Amerikan kökenli) başarıyla hakkından gelmek; kazanmayı ya da çalmayı başarmak; (bir şeyi) ceza almadan yapmak; uğraştığı şeyi başarmak; yakalanmadan ya da cezalandırılmadan eylemde bulunmak; cinayetin yanına kâr kalması, yapılan herhangi bir şeyin yanına kâr kalması; istediğini yapmak.

İngiltere'deki ilk kullanımın Aldous Huxley'nin 1923 tarihli *Antic Hay* kitabında yer aldığını söylemiştim ("Ne zaman ne düzen bilirdi. Ama pek sevdiği bir tabirle, bunlar yanına kâr kalırdı"). Amerikan argosunda ilk kullanıldığı hali –ki dönemi ve ekonomik ortamı hesaba katarsak pek de şaşırtıcı değildir bu– bilhassa

başarıyla, başarılı bir şekilde tamamlanmış bir eylemle ilgilidir ve "kazanmak ya da çalmak" da bu eylemler arasındadır. İlginçtir ki bu deyim aynı zamanda bir yarışmayı kazanma fikrini de içerir, sanki başarılı bir yarışmada bir nebze yanına kâr kalma durumu pek tabii görülebilirmiş, rekabete atılan kişi şans veya hileden muaf değilmiş gibi.

Burada argo kullanımının teşvik ettiği bariz bir zafer kazanma, sistemi alt etme, hangi yolla olursa olsun öne geçme anlamı vardır. Sanki şöyle deniyordur: İyi şeyler, gerekli şeyler, etkileyici şeyler kuralların çiğnenmesini içerebilir; hedefe giden her yol mubah olmakla kalmayıp amaç aracı kutsayabilir; bir şeyin yanınıza kâr kalması soylu, yüce ya da kahramanca bir başarı bile sayılabilir. Hatta bu deyim yeni tür bir kahramanlığı muştuluyor olabilir. Kahraman, oyunu kurallarına göre oynayan değil oynamayan kişidir. Cesaret, kazanmak için ne yapılması gerekiyorsa onu yapmak demektir. Onurlu olan, canınızın istediği şeyi yapmanızdır. İsteklerinizle ilgili yegâne önemli şey de onları gerçekleştirmekte başarılı olmanızdır. Bu girişimci pragmatizmde ahlak yalnızca başarıya hizmet ettiği müddetçe işe yarar. *OED* tanımı başarıyı göklere çıkaran bir reklam, bu dünya koşullarında kaybeden olmayı göze almış iyi insanların gözünü açmak için yazılmış bir ilan gibidir (aşağı yukarı aynı dönemde Amerikan argosunda "kaybeden" kelimesi, OED'ye göre "hüküm giymiş suçlu" anlamında kullanılırdı). Ahlaken paradoksal bir şekilde, "yanına kâr kalmak", suç işlemek, şahsi çıkar için kuralları hiçe saymak argoda normalleştirilir.

Tanım sadece sözlüklerde bulunabilecek –ve sözlükleri son derece zihin çalıştırıcı kılan– türde üstü kapalı bir bağıntı kurar ve ceza başarının zıddı, öbür yüzüymüş gibi bir anlam çıkar: "uğraştığı şeyi başarmak; yakalanmadan ya da cezalandırılmadan eylemde bulunmak". Başarı –başarılı bir suç olduğu kadar başarılı bir sanat eseri– hangi anlamda yakalanmamaya ve ceza almamaya bağlıdır? Amerikan *Webster's* tanımlarından biri de "ceza

almadan başarıyla tamamlamak, cezadan kurtulmak"tır, sanki başarıyla işlenen bir suçun ve başarılı bir sanat eserinin ölçüsü cezadan sıyrılıp sıyrılamamakmış gibi. Bir şeyleri ceza almadan neticeye ulaştırmak başarıdır. Ve gerçekten de başarısız sanat eserlerini cezalandırır, edebiyat alanında da bu cezaya edebiyat eleştirisi deriz.

Herhangi bir felsefi eserde, düşünürün insanların hangi savlarının yanlarına kâr kalmaması gerektiğine inandığını sorabiliriz; ama edebi çalışmalarda değerlendirmeye tabi tutulan şey ortaya atılan savlar değildir. Yine de eleştirmenin yazarın yanına kâr kalmaması gerektiğini düşündüğü şeyler vardır. Ve düşünür ya da eleştirmen, bunlar yazarın yanına kâr kalırsa sonucun felaket olacağına inanır (felaket sonrası dünyanın nasıl bir yer olacağı bize tarif edilebilseydi çok işimize yarardı, ama bu çok ender gerçekleşir). O yüzden Amerikalı düşünür John Searl'ün, *Freedom and Neurobiology* (Özgürlük ve Nörobiyoloji) adlı kitabındaki değerlendirmeye kulak kabartmakta fayda var:

> Ulus-devletin toplumun kolektif sadakat odağı mertebesine yükselmesi, geçtiğimiz son birkaç yüzyılın en hayret verici kültürel gelişmelerinden biridir. Örneğin insanlar Amerika Birleşik Devletleri, Almanya, Fransa ya da Japonya için savaşıp ölmeye gönüllüyken, aynı şeyi Kansas Eyaleti veya Vitryle-François için yapmaya gönüllü olmaz.
>
> Peki hükümetlerin bu yaptıkları nasıl –tabiri caizse– yanlarına kâr kalır? Yani hükümet statü işlevine sahip diğer mercilerin üstünde bir statü işlevini nasıl korur? Bu sorunun cevaplarından belki de en önemlisi, hükümetin organize şiddet tekelini elinde bulundurmasıdır. Dahası, polis ve silahlı kuvvetlerin kontrolü hükümetin elinde bulunduğundan hükümet belli bir alanı şirketlerin, kiliselerin ve kayak merkezlerinin kontrol edemeyeceği biçimde kontrol edebilir. Toprağın kontrolü ile organize şiddet tekelinin birleşimi, hükümeti rekabet halindeki statü işlevi sistemlerinde mutlak iktidara kavuşturur. ... Askeri güç ve polis

gücü siyasi iktidardan farklı olsa da, polis gücü ve askeri güç olmadan siyasi iktidar, hükümet diye bir şey olmaz.

Searle bunun –yani insanları ulus-devletleri için ölüme yollamanın– hükümetlerin yanına "organize şiddet tekeli" vasıtasıyla kâr kaldığını söyler. İfade tamamen başarılı olduklarını teyit eder, ama alt etmiş oldukları daha yüksek bir otorite bulunduğu, bu modern hükümetlerin kolektif sadakat için nihai bir odak noktası yaratırken ilkesizce ilerlemiş olduğu imasını da taşır. Searle, şunu yaparsanız bu olur, bir şey –o şeyin ne olduğunu tam olarak söylemez– insanların yanına kâr kalırsa sonrasında bunlar yaşanır, der. Bir şey birisinin –bu durumda modern hükümetlerin– yanına kâr kaldığında, bu illaki böyle olacak demek değildir. Ulus-devlet sadece şiddet vasıtasıyla ayakta kalabiliyorsa, bir şeyler –örneğin ifade ve düşünce özgürlüğü– ihlal edilmiş demektir, fakat onları kim cezalandırabilir? Ya da başlarına ne gelse cezalandırılmış hissederler? Yaptıkları yanına kâr kalmış olanlar yargılanmalarına yol açacak değer yargılarını değiştirirler. Searle, "hükümetlerin bu yaptıkları nasıl ... yanlarına kâr kalır?" diye sorar, sanki henüz her şey bitmemiş ve daha güçlü bir şey onları durdurabilirmiş gibi; hatta ya "organize şiddet tekelinden" daha güçlü bir unsur olduğunu ya da başka bir topluluğun bu tekeli ele geçirip başka amaçlarla kullanması gerektiğini ima eder. Bir zamanların teolojik sorunsalının seküler versiyonu söz konusudur sanki: Tüm gücü elinde tutan biri nasıl cezalandırılır? Cevap: Bunun için yargı kriterlerini değiştirmeye kadir biri olmanız gerekir; birini ancak kuralları biliyorsanız bir işten paçayı sıyırmakla suçlayabilirsiniz. Bir toplumun sadakat odağının ulus-devlet olması gerektiğine inanıyorsanız, Kilise'yi ülkenin üstünde gören herkes haindir ve bu yanlarına kâr kalmamalıdır.

Peki ya yanına kâr kalmak kural haline gelirse? Yaptığımız şey ortada daha yüksek otoriteler olduğu için yanımıza kâr kalamıyorsa ama en yüksek otorite *OED* tanımındaki gibi "(bir şeyi)

ceza almadan yapma" (*Webster's* tanımındaki "cezadan kurtulma") pozisyonundaysa, o halde bu en yüksek otorite için yanına kâr kalmak gibi bir durum söz konusu değildir, o çoktan kirişi kırmıştır. "Yanına kâr kalmak" terimini sadece daha yüksek bir otorite söz konusuysa kullanırsınız. O zaman, Amerikan argosunun ve Searle'ün örneğinin ima ettiği gibi, yanına kâr kalmak yeni değer sistemine, yapılması icap eden şeye dönüşürse, kısa süre içinde yanına kâr kalmak diye bir şey kalmayacaktır. Tanrı öldüyse her şeye izin çıkmış sayılmaz –çünkü bu, Tanrı'nın yasaklayan değil izin veren güç şeklinde yeniden ortaya çıkmasına sebep olur– ama yanına kâr kalmak denen şey ortadan kalkar. Hayal gücümüz yeterse, böyle bir durumda nasıl bir kayıpla karşı karşıya kalacağımızı düşünmeye değer.

Zihnimizde oldukça paradoksal bir şey canlandırmamız gerekiyor: Kurallar yok değil –hatta aksine çok etkilendiğimiz kurallar var– fakat amacımız, tabiri caizse yeni ahlak kuralımız, onları çiğnemenin yanımıza kâr kalması ve yeni sorumuz da, Searle'ün dediği gibi, "Bu yaptıkları nasıl –neden değil– yanlarına kâr kalır?" *OED* ve *Webter's* tanımlarının ortaya koyduğu, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Amerika'da yeni bir ahlak anlayışının kendini gösterdiği olasılığını ciddiye almamız icap ediyor. Bu yeni ahlak anlayışında kurallar çiğnenmek için değil, çiğnenmelerinin yanımıza kâr kalması için vardır. Bireysel olarak alt etmeye çalıştığımız kurallara toplu halde onay veririz. Ve kuralları çiğnediğimiz halde cezasız kalmanın tatmin edici olması da, onların bizim için fazlasıyla önem arz etmesine bağlıdır. Bireyselliğin böyle yüceltilmesinde iki durum birden söz konusudur: Hem daha yüksek otoritelere hem de cezadan kurtulmaya inanırız. Başlangıçta, en azından demokratik bir düzende kanunları kabul ettiğinizde onlara uyacağınız fikri hâkimdi. Ardından, kuralları kabul ettikten sonra onları yakalanmadan çiğnemeye çalışma fikri ortaya çıktı ve böylece hem kurallar oldukları yerde kaldı hem de istediğinizi elde etme şansına eriştiniz. Yanına kâr kalma dünya-

sında arzunuz kuralların değişmesi değildir; hatta yanınıza kâr kalması tatmin sebebinizse kurallara bel bağlarsınız. Böyle bir dünyada arzunuz kurallar tarafından kısıtlanmamanın bir yolunu bulmaktır. Kuralları sadece yaptığınızın yanınıza kâr kalmasına son vermek istiyorsanız değiştirirsiniz. Artık vatanseverlik, ulus-devlete sadakat kimsenin yanına kâr kalmıyor. Görünen o ki bu yeni yanına-kâr-kalma ahlakı, içinde suç olmayan bir dünya; içselleştirilmiş otoritelere ve vicdana yer olmayan, yalnızca cezadan muafiyet sağlayacak dış otoritelerin yer aldığı bir dünya.

Yanına kâr kalmak kurallara bağlı olduğundan, kural içeren neredeyse tüm eylemlerimizde böyle bir imkân vardır. "Neredeyse tüm" diyorum zira kimse kadiri mutlak bir ilahın ya da doğanın koyduğu kuralları hile hurdayla ihlal edemez. Üç hafta nefes almamak ya da yerçekimi kanununu alt etmek kimsenin yanına kâr kalamaz; bunlar çiğneyip yanımıza kâr kalmasına dahi kalkışamayacağımız kurallardır. Mevzubahis kural ancak insan elinden çıkmaysa onu çiğnemek yanınıza kâr kalabilir. Esasen bu yolla hangi kuralları çiğnemenin yanınıza kâr kalıp hangilerinin kalamayacağını ayırt edebilirsiniz (hangisinin hangisi olduğunu bulmaya kalkışmaya aşırı kibir ya da delilik diyoruz). Estetik kurallar, edebi türlerin kural ve biçimleri hiç şüphesiz çiğnenebilir ve sonradan bakıldığında sanattaki pek çok yeniliğin kuralların çiğnenmesi sonucu ortaya çıktığı görülecektir. Oysaki başarılı bir suçlu, kanunları ancak onların daha sıkı hale gelmesine sebebiyet vererek değiştirebilir. Yaptığınızın yanınıza kâr kalması, arzunuzun yol açtığı resmi ve genel geçer sonuçlardan kaçınmaksa, bir şeylerin insanların yanına kâr kalmasının yol açtığı sonuçları da dikkate almamız gerekir. Meslek dalları, kuralları çiğneyip de yaptıkları yanlarına kâr kalanlara ne dediklerine bakılarak ayırt edilebilir.

Burada ele almak istediğim ve bence meselenin özü açısından çok önemli olan noktalardan biri de, yanına kâr kalmanın bize kısa süreliğine de olsa haz verdiği gerçeği. Bunun kendi başımıza

gelmesi de başkalarının başına geldiğini duymak da hoşumuza gider. En basit haliyle, bir şeyin yanımıza kâr kalması –trene biletsiz binmek, sınavda başarıyla kopya çekmek, içerden tüyo almak– heyecan vericidir. Dehşete düştüğümüzde dahi etkisini görürüz (Searle, "Ulus-devletin toplumun kolektif sadakat odağı mertebesine yükselmesi" durumunu, "geçtiğimiz son birkaç yüzyılın en hayret verici kültürel gelişmelerinden biri" olarak tanımlar). Bana kalırsa yanına kâr kalmanın hazları hakkında açık açık konuşabileceğimiz, konuyu tüm karmaşıklığıyla herkesin gözü önünde masaya yatırabileceğimiz tek alan sanattır. Ticarette olduğu gibi siyasette de bu tutum –her ne kadar özelde tadı çıkarılsa da– en azından toplum içinde kınanmak zorundadır. İnsanların onay verdiğimiz bir kanunu delmesine hayran kaldığımızda kendimizi zor bir duruma sokarız. Sanat da işte bu durumu açımlamaya son derece müsaittir.

Yapılanın insanın yanına kâr kalması her daim daha yüksek otoritelerin kabulünü gerektiriyorsa –ve hatta bu otoriteler hem garip biçimde görünmez hem de bu görünmezlik içinde bir o kadar kudretli oldukları için onları neredeyse başka hiçbir şeyin yapmadığı ölçüde mercek altına alıyorsa– o zaman yanına kâr kalanların anlattığı hikâyeler de onlar hakkında anlatılanlar da her şeyin ötesinde boyun eğmeye dairdir. Dolayısıyla ben de edebiyat eleştirisi hakkında, eleştirmenin edebiyata boyun eğmesi ya da eğmemesi hakkında bir hikâyeyle başlamak istiyorum. Yetkin bir eleştirmen olan Geoffrey Hartman, edebiyatı idealize etme yollarımızdan birinin eleştirmeni küçümsemek olduğu görüşünü savunur. Eleştirmenin yazarın yanına kâr kalmasına izin vermeyeceği şeyler vardır, ama kendisi de yazar olan eleştirmen de kendini yazardan üstün bir konuma yerleştirmeye kalkarsa bu yaptığı yanına kâr kalmamalıdır. Hartman, *Criticism in the Wilderness* (Yabanda Eleştiri) adlı kitabında şöyle der:

> İngiliz eleştiri geleneği yüceltilmiş lakırdıdan ibarettir; ama aynı zamanda itibarı sorgulama konusundaki acımasız kabiliyetiyle hayat bulur. Shakespeare'in bile bir vakitler sağlama alınması gerekmiş ve Milton da Leavis'ten sonra kötü şöhretine geri kavuşmuştur. İtibarı zedeleme yönündeki bu güç ürkütücüdür ve eleştiride farkına varılmayan, neredeyse şeytani ve sanatın önceliğine göz koyan bir tersine çevirme temayülü bulunduğunu gösterir. Böyle bir temayüle elbette kıskançlık, Şeytan ya da Iago'da olduğu gibi birinciliğe oynama arzusu denilip geçilebilir. Fakat Lukacs'ın da belirttiği gibi, eleştirmenin kendini incelediği esere vakfetmesinde ironik bir yan vardır. En iyi ihtimalle o eseri, o zahiri yüceliği sınayıp durur ve şüphenin ya da hevesin gücü sayesinde onu daha aşikâr bir şekilde önümüze koyar. Kâh suçlayıcı rolüne bürünür, kâh Tanrı rolüne. ... Ancak [eleştiri] kanıksanmış her değerin sorgulanmasına –ya da yeniden değerlendirme olasılığı yaratılmasına– yol açarak bizi korkutabilir de.

Ortada eserin "su götürmez yüceliği", *Yitik Cennet*'te Tanrı ile İsa'nın Şeytan karşısındaki ve *Othello*'da Othello ile Cassio'nun Iago karşısındaki zahiri yüceliği vardır (ve Nietzsche'nin "değerlerin yeniden değerlendirilmesi" mefhumuna yapılan göndermeyle, yüceliğin başka bir bakış açısından nasıl kolayca zahiri yüceliğe dönüşebildiği ima edilir). Eserin "zahiri yüceliği" eleştirmen tarafından, hak edilmemiş ya da en azından şaibeli bir yüceliğin yazarın yanına kâr kalması şeklinde yeniden tanımlanabilir. Burada, metnin başarmış göründüğü ve aslında sahte, göz boyamadan ibaret olan bir şeyin yazarın yanına kâr kaldığı, metni belli bir şekilde açıklayarak yazarın foyasının ortaya çıkarılabileceği iması vardır. Fakat bunu yapmak için Hartman'ın eleştirmeni koyduğu pozisyona, birinin kendisini rakip otorite olarak ortaya koymasına ihtiyaç vardır. Hartman, "eleştiride farkına varılmayan, neredeyse şeytani ve sanatın önceliğine göz koyan bir tersine çevirme temayülü bulunduğunu" yazar. "Tersine çevirme" burada, daha önce Tanrı diye anılan kadiri mutlak figürün bir şey-

lerden paçayı sıyırmakla suçlanabilmesi demektir; insanların birbirini bir şeylerden paçayı sıyırmakla suçlayabildiği bir dünyanın otoritelerin rekabet ettiği, nihai ya da mutlak bir otoritenin bulunmadığı bir dünya olması demektir. Hartman'ın ifadesiyle "şeytani" tersine çevirmelerin dünyasıdır bu. Eleştirmen eserin sadece zahiri bir yüceliğe sahip olduğu iddiasıyla potansiyel bir rakibe dönüşür. Başarılı eleştirmenler, deyimin her iki anlamıyla yazarların yanına neyin kâr kaldığını –her yola başvurarak neyi başardıklarını ve bizi nasıl kandırdıklarını– gözler önüne sererler.

Kendi konumunu o şekilde tanımlamak isteyeceğini sanmam ama Hartman'ın eleştirmenlere karşı tutumu, felsefeci Richard Rorty'nin "pragmatist yöntem" yaklaşımından çok da uzak değil. Rorty, Pascal Engel ile birlikte kaleme aldığı *What's the Use of Truth* (Hakikatin Ne Yararı Var) adlı kitabında şöyle yazar:

> İşleri pragmatist yöntemle yaparsak, kendimizi hakikat ve gerçeklik gibi insan olmayan varlıklara karşı sorumlu hissetmeyi bırakırız. Pragmatizmi Rönesans dönemi hümanistleri ile Aydınlanma Çağı'nın ortak projesini tamamlama girişimi olarak gördüğümü sık sık söylemişimdir. Pragmatistler Tanrı'ya veya bir vekiline karşı yükümlülüklerimiz olduğuna inanmayı bırakmanın zamanı geldiğini düşünür. Sartre'ın varoluşçuluğu gibi James'in pragmatizmi de bizi böyle vekiller yaratmayı bırakmaya ikna girişimidir.

Bir şeyin yanımıza kâr kalmasına çalışmak, bir yükümlülük dizisinin yerine bir başkasını koymaya çalışmaktır. Hartman ve Rorty'nin savunduğu şeyse, yüceliğin zahiri yücelik olarak yeniden tanımlanabildiği, tüm yüceliğin bir şeyin (yücelik ve öncelik iddiasının) yanına kâr kalmasını sağlama çabası olmakla suçlanabildiği bir dünyadır. Bir yazara neyin yanına kâr kalmasına çalıştığını sormak, kendini hangi makama karşı sorumlu hissettiğini ve hangi yükümlükleri yerine getirmeye ya da yaratmaya çalıştığını sormaktır. "Hakikat ve gerçeklik gibi insan olmayan varlık-

lara karşı sorumlu hissetmeyi" bırakırsak, kendimizi açık açık yanına kâr kalma dünyasında buluruz. Mutlak bir otorite, kadiri mutlaklık ya da alimi mutlaklık denen bir şey yoksa, tüm otorite biçimlerini yeniden tanımlamakta özgür oluruz; John Searle'ün modern hükümetleri, yapılanın birilerinin yanına kâr kalmasının güçlü araçları olarak tanımlaması gibi. Ortada üç yol vardır: amaca ulaşmak için uygulanan yöntemin yanımıza kâr kalmasına çalışmak, insanların yaptıklarının yanlarına kâr kalmasına izin vermek yani yöntemlerine göz yummak, ve insanların yaptıklarının yanlarına kâr kalmasını önlemeye yani durumu ıslah etmeye çalışmak.

İnsanların yaptıklarının yanlarına kâr kalmasına engel olmaya çalışmak önceki otoritenin yeniden devreye sokulmasıdır. Muhafazakârlıktır. Ancak yanına kâr kalma mefhumu da –kanunu değiştirmeyi değil atlatmayı hedeflediğinden– statükoyu muhafaza eder. Amacı kanunun zayıf noktasını bulup onu olduğu yerde tutmaktır, onu gizlice alt etmektir; kanunu delerken aynı zamanda delmemenin hazzını korumaktır. Kimsenin yaptığım şeyden haberi yoksa kanunu ne anlamda delmiş olabilirim ki? Ya da yetkili kişiler –otoriteler– hiç fark etmezse? Yanına kâr kalmak kamusal dilin içerdiği ve mümkün kıldığı özel bir dil, bir lehçe gibidir. Kanun, açık etmediğim takdirde kendisini çiğnememe izin vermiştir sanki; kadiri mutlak olmayarak kanunu çiğnememe suç ortaklığı yapmıştır. Ya da başka bir ifadeyle, kanunu çiğnediğimde ve bu yanıma kâr kaldığında ben değişirim ama kanun değişmez. Kanundaki boşluğu bulmuş olurum. Öncelik zahiri yücelik haline gelir.

Dediğim gibi, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru Amerika'da "yanına kâr kalmak" tabiri yeni yeni kullanılmaya başlamıştı. Argo bir deyim olarak "aşağı tabakadan ve itibarsız kişilerce" kullanılırdı (*OED* argoyu "aşağı tabakadan ve itibarsız kişilerden oluşan herhangi bir topluluk tarafından kullanılan özel ke-

lime dağarcığı" diye tanımlar). Elbette artık bu deyim argo değil ve sadece Amerika'da da kullanılmıyor; tamamen asimile olmuş durumda, öyle ki onsuz bir hayat tahayyül edemiyoruz. Veya hayat –modern hayat– onu gerekli kılıyor. Dolayısıyla konuyu artık bir sonuca bağlarken bu deyimin ahlaki yaşama ne kattığını sorgulamak istiyorum. Elimizdeki gerçekliğe ne ekledi? Ne de olsa ardımızda uzun ve saygıdeğer bir düzenbazlık, yalancılık, aldatma, ikiyüzlülük, çifte standart geleneği var; kanunun delinmesi haber niteliği taşımıyor. *Othello*, *Yitik Cennet* ya da *Mansfield Parkı*'nda veya herhangi bir Dickens ve hatta Henry James eserinde "yanına kâr kalmak" tabiri kullanılmaz. Elbette bu deyimin tarif ettiği şey gerçekleşir ama bizim modern tabirimiz henüz bulunmamış ya da ona ihtiyaç duyulmamıştır. Edebiyat dediğimiz şeyin büyük bir bölümü yaptıkları yanlarına kâr kalan ya da kalmayan insanları anlatır, ama on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar durum böyle adlandırılmamıştır. Yapılan aynıdır, ama işe yaraması için gizli tutulması gereken bir şeyin ilan edilmesini içeren bu deyişe sahip değildirler. Bir şeyin yanıma kâr kaldığını – örneğin başkasının hazırladığı bir dersi anlattığımı– ilan etmem sonun başlangıcı olabilir. Hüner gerektiren bir şey olarak yanına kâr kalmak, kendinize saklayacağınız ya da sadece kendi saffınızda yer alanlara söyleyeceğiniz bir şeydir, hatta söylemeniz bir grubun oluşmasına neden olur. Peki ya yanına kâr kalmak yeni bir ahlak ilkesi ya da tasarısı olsaydı? Ya bu terim yeni bir ahlakı muştuluyor olsaydı? Kulağa ahlak oyunu ya da ahlak fikrinin parodisi gibi gelen bu yeni ahlak anlayışında, ahlaki fazilet onay verdiğiniz kurallardan muaf olmayı başarabilmenizle ölçülürdü. Yücelttiğiniz ve tabi olduğunuzu iddia ettiğiniz kanunun daima dışına çıkardınız. İyi İnsan yerini Etkileyici İnsan'a bırakır ve etkileyicilik de ceza almadan kuralları çiğneyebilmekle belirlenirdi – varolmanın dayanılır hafifliği. Prensip sahiplerinin yerini fırsatçılar alır, açıkgözler dindarları yerinden ederdi.

Bu yeni ahlakçılar ahlaksız olmazdı çünkü yeni ahlakları için kanuna bel bağlarlardı. Gönüllü olarak itirafta bulunan ikili ajanlara dönüşürlerdi. İkili oyunlarını ancak durumlarını ifşa ederek oynayabilirlerdi. Asıl suç yakalanmak olurdu. Dünyayı olduğu gibi korumaları, isyan etmemeleri, kandırmaya devam etmeleri gerekirdi. Yasa ve nizam destekçiliği yaparlardı. Ve yalnızca tek bir düşmanları olurdu: boşluk içermeyen bir yasa ya da diğer bir deyişle, alimi mutlak bir otorite. Hukuki boşlukların, etrafından dolaşılabilecek şeylerin sevdalısı olurlardı. Bir açıdan diyebiliriz ki, gözü açılmışların ahlakı olurdu bu – ya da daha doğrusu, daha yüksek otoritelere hem inanmak hem de *aynı zamanda* inanmamak isteyenlerin ahlakı.

Çıkıp Gitmek Üzerine

Ahlak ve kültürün en derin sırrını bilmek
neyden kaçınacağını bilmekten ibarettir.

PHILIP RIEFF, *Charisma* (Karizma)

PHILIP LARKIN, *Poets in Conversation* (Şairlerle Sohbetler) adlı kitapta, John Haffenden'a şiir derlemelerinde şiirlerin sırasına "çok dikkat" ettiğini söyler. "Onlara gösteri programı muamelesi yaparım: Hani zıtlık ve uzunluk farkı gözetilir, komedyen, İrlandalı tenor, sonra kızlar çıkar ya, onun gibi," der. İyi röportaj veren pek çok insan gibi Larkin de soruyu sorudan sıyrılarak cevaplar; Haffenden'in gayretkeş sorusuna ("Bir derlemede şiirlerin sırasına çok dikkat eder misiniz?") durumu mecburen bayağılaştıran bir cevap verir: "Evet, çok dikkat ederim. Onlara gösteri programı muamelesi yaparım." Okurun eğlendirilmesine, ilgisinin canlı tutulmasına dikkat ediyordur; okurun ilgi dağınıklığının, zayıf konsantrasyonunun farkındadır. Okur hep başka bir yerde olmak, en azından kendi düşüncelerinde kaybolmak ister. Her okumada bu kaçış kipi vardır.

Larkin Başka Bir Yerin Önemi'nin gayet iyi farkında olan bir şairdi. Aynı isimli şiirinde söylediği gibi, "başka bir yer varlığımı[zı] desteklemediğinde" ne olduğunun farkındaydı. Ve şaşırtıcı derecede çok şiiri de şu veya bu şekilde, en esaslı başka yer deneyimiyle, evden ayrılmakla ilgiliydi. Ayrılmalar ve yola çıkma beklentileri Larkin'in eserlerinde daima vardır. Fakat bu Ayrılış

Şiirleri'nde, dilinin dobralığıyla belki de Larkin'in en meşhur (ve kesinlikle en bednam) eseri olan bir şiir öne çıkar. Şiirin yeri dikkatle seçilmiştir: İngiliz bölüklerinin Aden'den çekilmesiyle ilgili "Bir Hükümete Hürmeten" ("Homage to a Government") ile "Çekip gitmeye/ ... pek hevesli/ genç adamların ayrılışı" konulu "Ne Kadar Uzak" ("How Distant") şiirleri arasındadır. "Şiar Olsun" ("This Be the Verse") adlı bu şiirde, Larkin'in paçayı sıyıramayacağından korktuğu, kolay kolay unutulmayacak bir mısra vardır. (*Observer* dergisine verdiği bir röportajda şöyle der: "*New Oxford Dictionary of Quotations*'da adım 'Annenle baban sikip atar seni' alıntısıyla mı geçecek diye merak ediyordum. Sağlam bir kaynaktan, onlara en iyi dizemin bu olduğunun söylendiğini duymuştum ve annemle babamı sevmediğim düşünülsün istemiyordum.") Seküler bir İncil'e yaraşır bu şiir, kutsal kitaplarda "ilk anne babamız" olarak geçen çifte atıfta bulunarak başlar:

> Annenle baban sikip atar seni.
> Böyledir hep, bu olmasa da niyetleri.
> Doldururlar seni kendi kusurlarıyla,
> İlave de yaparlar sırf senin hatırına.
>
> Onlar da vaktiyle sikilip atılmıştı ama
> Eski tip şapka ve ceketli budalalarca
> Kimi zaman tatlı-sert geçinip giden
> Kimi zaman saç saça baş başa giren.
>
> İnsan insana devreder sefaleti.
> Giderek derinleşir kıta kabuğu gibi.
> Çıkıp git oradan bir an önce
> Ve çocuk yapma sakın sen kendin de.

Larkin bu şiirden ilk defa 1971 yılında Anthony Thwaite'e yazdığı bir mektupta bahseder: "Şiir demişken, Ann'in bir sonraki *Garden of Verses* (Şiir Bahçesi) derlemesine uygun bir şiir karaladım." Thwaite'in karısı Ann, *Allsorts* adında, çocuklara yönelik

yeni eserlere yer veren bir yıllığın editörlüğünü yapıyordu. Çocuklara yönelik yeni bir eser olarak bu şiir gayet münasip görünüyor. Fakat yetişkinlere yönelik yeni bir eser olarak, bazı açılardan göründüğünden daha esrarengiz gibi. Çok açık bir mesaja sahip olan bu protesto şiiri, didaktik şiirler yazmaktan geri duran ve net fikirlerin dillendirilmesine ironiyle yaklaşan Larkin için alışılagelmişin dışına çıkıyor. Larkin'in şiirleri tamamen önyargılı fikirlerin içerdiği nüansları açığa çıkarma eğilimindedir ve söyleşilerini bu denli cazip kılan da esasen budur. "Şiar Olsun" da elbette birçok çağrışıma açıktır. Şiirin konusu şiirsel miras olabilir; Larkin'in şiirlerinde sıkça görüldüğü üzere burada da coşkun bir romantizmle, tanrının sevgili kullarının genç (ve çocuksuz) öldüğü ima edilir. Ve şiirde Larkin'in çocuk yapmamakla ilgili takıntısı da görülür (çocuk yapmamak hiç şüphesiz çocukların evi terk etmemesini garanti altına alır). Ayrıca Larkin'in edebiyat eleştirisi sofrasına ne kendisinin koyacağı ne de bizim koymamızı isteyeceği incelikli muğlaklıklar da vardır. Anne babanız sizi "sikip atar" ama varoluşunuz da söz konusu cinsel münasebete dayalıdır; başka türlüsü mümkün değildir. "Doldururlar seni kendi kusurlarıyla/ İlave de yaparlar sırf senin hatırına" dizelerinde "sırf senin hatırına" (*just for you*) tabiri iki anlam birden ima eder: senin için ve senin hak ettiğin şekilde.* Yani en azından bu bağlamda ilahi adaletle ilgili bir kelime oyunu vardır.

Fakat şiir ortaya koyduğu kaçınılmaz sonuçlar –mirasçısı olduğumuz çaresiz ve ümitsiz belirlenimcilik– konusunda ısrarcıysa da bir açılımla sonuçlanır; son dizelerde beklenmedik bir şekilde özgürlük olasılığı belirir. Sanki varoluşçuluk jeolojiden güçlü, evi terk etmek ve çocuk yapmamak kurtarıcı, "Şiar Olsun" da "Ne yapmalı?" sorusunun cevabıdır: "Çıkıp git oradan bir an önce/ Ve çocuk yapma sakın sen kendin de" – evinden ve ailenden ayrıl ve yeni bir ev ve aile edinme. Bu İsa'nın havarilerine

* İngilizcede *just* kelimesi hem "sadece" hem de "adil" anlamına gelir. – *y.n.*

söyleyeceği cinsten bir şey değildir, zira burada onaylanan yegâne şey çıkıp gitmektir. Amaç dur durak bilmeyen sefalet aktarımını sonlandırmaktır. İnanılan ya da en azından sunulan ve önerilen şey sadece çıkıp gitmek, döngüyü kırmaktır.

Fakat yine de şiir –Isaiah Berlin'in bir şey için özgür olmakla bir şeyden özgür olmak arasında yaptığı ayrımı yankılayarak– bir şey için çıkıp gitmekle bir şeyden çıkıp gitmek arasındaki ayrımı sorgular ve bunu son derece kışkırtıcı biçimde yapar. Çıkıp gittikten sonra ne yapacaksınız? Aile ve çocuk yapma bir kenara kaldırılınca, ev ve üreme reddedilince hayat neye yarayacak? Özellikle de "onlar" zaten çoktan sizi "sikip atmışsa", çıkıp gitmek ne işinize yarayacak? İş işten zaten geçmiş değil mi? Sanırım şöyle diyebiliriz: Şiirin anlatıcısı bize doğmamış çocukların vasisi ya da koruyucusu olmayı öğütler, onları yaşamaya zorlamamamızın hem bizim hem de onlar için iyi olacağını söyler (Larkin, "Wordsworth için nergisler neyse benim için de depresyonun aynı şey olduğunu söylemiştim," der Haffenden'a ve bu da depresyonu bir hafıza biçimi olarak güçlendirici gördüğü anlamına gelir). Şiirin sonunda biraz da banallik vardır – pek çoğumuz evi mümkün olduğunca erken terk etmek gerektiği konusunda hemfikirizdir ve çocuk yapmamak konusunda da kısmen tatlı-sert bir tutum benimser kısmen de saç baş yolarız. Ustaca sahnelenmiş bu çıkıp gitme önerisinde yersiz bir alimi mutlaklık iması mı var diye sorabiliriz. Aydınlanma sonrası ortaya çıkan ilerleme mitlerine kuşkuyla yaklaşmak başkadır, kâhin gibi geleceği tahmin etmeye başlamak başka. Çöküş mitleri de tersine çevrilmiş ilerleme mitleridir. İnsanların mutsuzluğunun kıta kabuklarıyla aynı kanunlara tabi olmadığı aşikârdır ve kıta kabukları da illa Larkin'in varsaydığı kesinlikle derinleşmez. Burada Düşüş miti erozyon (ya da korozyon) mitiyle yer değiştirmiş; bir zamanların ilk günahı –niyetleri bu olmayan ilk atalarımızın kabahatleri– evrensel bir aside dönüşmüştür. Onu zaptetmenin tek yolu çekilmektir. Çıkıp gitme sebebimiz budur: doğal düzeni bozmak (ya-

pabilirmişiz gibi). Denilebilir ki, Larkin neyi istemediğini hep biliyordu ama bu bilgi sadece istediğini düşündüğü şeye kuşkuyla yaklaşmasına sebep oldu. İstediği, aile tarafından kısıtlanmamış bir hayattı.

Larkin'in bu kayda değer şiirini, çekip gitmenin kolaylıkla suni bir mutlak bilgi biçimi addedilebileceğini söylemek için bir vesile olarak kullanmak istiyorum. Çekip gittiğimizde, sanki çok biliyoruzdur: Kalırsak neler olacağı hakkında, bilebileceğimizden çok daha fazlasını biliyormuş gibi davranırız. Kendimizi belli şeylerden kurtarmak adına gelecekle ilgili her şeyi biliyormuş numarası yapmamız gerekir ve bunu kabul etmek illa zulme (mazoşistçe) katlanılmasını öğütlemek değil, seçenekler hakkında farklı şekilde düşünmektir. Bazen, belki de farkına vardığımızdan daha sık, yaşadığımız deneyimlerden ziyade yaşamadığımız deneyimlerle ilgili bilgiye sahipmişiz gibi sürdürürüz hayatımızı. Larkin'in anlatıcısının sağlam kanaati, çocuk sahibi olursak başımıza neler geleceğinden emin olmasından kaynaklanır. Fakat çocuk sahibi olmadan çocuk sahibi olmanın ne demek olduğunu bilemeyeceğiniz kesindir. Belki Larkin'in anlatıcısı çocuk sahibi olmuş ve bu tatsız deneyim doğrultusunda konuşuyordur. Ama 1971 yılında Larkin okurlarının pek çoğu kendisinin çocuk sahibi olmadığını biliyordu ve muhtemelen Larkin'in çocuklar –ya da "Aslolan Ben'dir" ("Self's the Man") şiirinde dediği gibi "veletler"– ve aile hayatı hakkında ne düşündüğüne dair bir fikirleri vardı. Birinin nereden çıkıp gittiği konusundaki alimi mutlaklığı genellikle ne için çıkıp gittiği hususunda aydınlatıcı olur. Genelde olanın aksine, "Şiar Olsun" bize tercih edilen nesnenin tesellisini sunmaz. Ne istemediğini bilmek ne istediğini bilmek anlamına gelmez. Şiarımız bu olsun.

Risk bir anlamda, bırakılıp gidilen şeyle –bir ilişki, bağlılık, anlaşma vs.– ilgili mutlak bilginin, ne için çıkılıp gidildiği konusunda mutlak bir bilgiye sebebiyet vermesidir. Basit bir haz-acı hesabıyla, kurtulmamız gereken tatminkârlıktan uzak nesne ile

peşine düştüğümüz, tercih edilen, tatmin ihtimali taşıyan nesne arasında dengede durmaya çalışırız. Çıkıp gitmezsek neler olacağına ilişkin sözde bilgi, tamamlanmamış bir eyleme dair paradoksal bir bilgi olma özelliğini korur.

Bir sözleşmede ve hatta ilişkide cayma maddesi aranıyorsa, daha iyi bir şey çıkma olasılığı göz önüne alınıyor, hesaba dahil edilmesi icap eden daha iyi bir şey olabileceği biliniyor demektir. Bu olasılığı resmiyete dökme ihtiyacı en basit düzlemde şu anlama gelir: En çok istediğim şeyi –onun ne olduğunu bilmesem de– henüz elde etmemişimdir. Ve şüphesiz, daha iyilerinin sırada bekliyor olabileceğini varsaymak iyimserlik içerir. Cayma maddeleri yetersiz bir bağlılığa işaret etmenin yanı sıra geleceğe ilişkin bir açıklığın da teminatıdır. İster resmi sözleşmeyle belirlenmiş ister kendi düşüncelerim özelinde teyit edilmiş olsun, cayma maddem kendi arzumun belirsizliğine işaret eder. Muhtemelen bir tek Tanrı böyle şeylere ihtiyaç duymaz.

Öte yandan sözlüklerin sunduğu tanımlara göre *get out* (geçişli kullanımında "çıkarmak" geçişsiz kullanımında "çıkmak/ çıkıp gitmek") tabiri, en net emir cümlelerinden biri olarak kullanılmadığında (emir kipinde "çık!", "çık dışarı!", "çık git!"), fevkalade imalı bir kelimedir. *Chambers Twentieth Century Dictionary*, *get out* fiili için "meydana getirmek: kendini çekip çıkarmak" tanımlarını verir, ki bu da Sartre'ın Genet hakkında yaptığı yorumu çağrıştırır (deha, der Sartre, kendisini imkânsız durumlardan çekip çıkaranlara verdiğimiz addır). Bir şey meydana getirmek kendini bir şeyin içinden çekip çıkarmak anlamına gelebilir. *Collins English Dictionary* maddesi de bize şu tanımları verir: "bilinir kılmak veya bilinir hale gelmek; 3. zorlukla dile getirmek; 4. koparmak (bilgi ya da para) ... bir suçludan itiraf almak; 5. özellikle bir anlamı ya da değeri olan bir şey elde etmek ya da teslim almak: '*you get out of life what you put into it*' (hayata ne verirsen karşılığında onu alırsın)". Aynı şekilde, hayattan ne alırsan karşılığında onu verirsin de denebilir. Değişik anlamlarıyla

get out fiili, bir şeyi dile getirme ve bunun zorluklarının yanı sıra serbest kalma, kaçınma ve imtina iması taşır. Bir yerden, bir şeyden çıkıp gitmek ferahlık getirebilir ama ölçülemez bir kayıp da yaratabilir: "Dünyanın acılarından uzak durabilirsin, bu ihtimal sana açık ve mizacına da uygun düşer, ama belki de bu uzak duruş kaçınabileceğin yegâne acıdır," diye yazar Kafka *Aforizmalar*'da. Çıkıp gitmek, bize açık olan ve belki mizacımıza da uygun düşen bu ihtimal –ki psikanaliz daha sonra buna, bir şeylerden kaçınma eğilimimizin tıpkı organizma içindeki bir makine gibi ne denli otomatik olduğuna vurgu yaparak "savunma mekanizması" diyecekti– nihayetinde bir şeyleri kaçırmaktır. Kurtulmanın getirdiği coşku, maruz kalınan kaybı her zaman dengelemez. Önümüze bakabilmek için neyi ardımızda bıraktığımızı düşünmemiz gerekir.

Bu minvalde iki şey öne sürmek istiyorum: bir varsayım ve bir tanım. Varsayımım şu ki, bazen –belki de çoğunlukla– deneyimlediklerimizden ziyade deneyimlemediklerimiz hakkında daha fazla şey bildiğimizi düşünürüz; deneyim yaşamama tecrübesine taktığımız ad "hüsran"dır. Mesela psikanaliz seanslarında, insanların yaşadıkları deneyimleri anlatırken yaşayamadıkları deneyimlerden bu kadar çok bahsetmeleri ve mahrum kaldıkları şeyler hakkında bu denli otoriter, tutkulu ve kendinden emin bir tavırla konuşmaları bana çarpıcı geliyor. Örneğin bir erkeğin ya da kadının, eşinde nelerin eksik olduğunu ve söz konusu eş belli açılardan değişecek olsa hayatlarında nasıl farklılıklar yaşanacağını bilmesi sık rastlanan bir durum. Benim kanaatim şu yönde: Deneyimlediklerimizden ziyade deneyimlemediklerimiz hakkında bilgi sahibi olduğumuzu düşünerek yaşıyoruz. Ve belirli bazı okumalar bu tuhaf otoriteye –tecrübesizliğin otoritesine, bir şeyleri yapmamaktan kaynaklanan kanıya– yardakçılık ediyor (ergenlik döneminde D. H. Lawrence okuduktan sonra dünyada kadın erkek ilişkilerine benim kadar hâkim hiç kimse olmadığını düşünür olmuştum).

Hatırlıyorum da, bir seansta küçük bir çocuk –pek çok çocuk gibi büyümenin çocuk olmaya çare olduğunu düşünen bir çocuk– büyümeyi büyümek istemek zorunda kalmamak için istediğini söylemişti. Sanırım çocuklar, iple çekilen birtakım deneyimleri yaşayabilmek için büyümek isterler; ve sanırım çocukluktaki ve ergenlikteki okuma deneyimlerinin cazibesi ve gücü, bu okumaların birtakım olasılıkları ortaya koymasından gelir, temel olarak çocuğun ve ergenin yaşamadığı tecrübeleri içerirler. Graham Greene "Kayıp Çocuk" başlıklı denemesinde şöyle der:

> Muhtemelen kitaplar yalnızca çocukluk döneminde hayatımızda derin bir iz bırakır. Hayatımızın ilerleyen yıllarında okuduklarımızı beğenir, eğlenceli bulur, onlar vasıtasıyla bazı görüşlerimizi değiştirebiliriz, ama daha ziyade zaten düşündüğümüz şeylerin teyidini görürüz kitaplarda...
>
> Fakat çocuklukta tüm kitaplar bize geleceği anlatan kehanetlerle doludur ve kartlara bakıp uzun bir yolculuk veya boğulma yoluyla ölüm gören bir falcı gibi, gelecekte olacakları etkilerler. Sanırım kitapların geçmişte bizi heyecanlandırmaları bundan kaynaklanıyor.

Çocukluk okumalarında, arzumuzun yaşanmamış deneyimlere yöneldiğini söyler Greene. Çocuklukta bu deneyimleri yaşamamış olmanın ötesinde onlara hazırlıksızızdır; istediğimiz şeyler bu deneyimler olduğundan, hakkında bilgi sahibi olmak istediğimiz şeyler de onlardır. Çocuk kitapta ileride yapmayı becerebileceği şeyleri görür; çocukluk gelecekteki olasılıklara yönelik bir iştah geliştirmektir. Deneyimlemediğimiz şeyler hakkında deneyimlediklerimize kıyasla daha çok şey biliriz. Halbuki göreceğimiz üzere tuhaf bir bilme halidir bu ve kaynağı çok eskilere dayanır. Algının istekler vasıtasıyla çarpıtıldığını göstermeye çalışırken Freud'un anlatmak istediği, karşımızda duran şeyin yalnızca istediğimiz taraflarını gördüğümüz ve bilmenin (ve bilmemenin) hakikatten ziyade istekle ilgili olduğuydu. Halihazırdaki yoksun-

luk ânında tatminkâr bir gelecek görebiliriz. Önümüze baktığımızda, ki bakmamak elimizde değildir, şu âna dair bir şeyler hep atlanır.

"Hüsran" arzuladığımız bir deneyimi yaşayamama tecrübesinin, "yoksunluk bilgisi" denilen bilhassa ısrarlı bilgi türünün adıysa, Greene'in anlattığı şekliyle çocukluktaki okumalar bu yoksunluğu giderir; okumayı seven çocuklardaki bir ihtiyacı karşılar; neyin mümkün olduğuna dair çizdiği tablo ve yarattığı sahne çocuğun isteklerini şekillendirir. Aynı bakış açısıyla, Greene' in yetişkin okuması tanımı –"Hayatımızın ilerleyen yıllarında okuduklarımızı beğenir, eğlenceli bulur, onlar vasıtasıyla bazı görüşlerimizi değiştirebiliriz, ama daha ziyade zaten düşündüğümüz şeylerin teyidini görürüz kitaplarda"– tamamen aynı kalmaya yöneliktir. "Aşk ilişkilerinde olduğu üzere," diye ekler Greene, "gördüğümüz kendi suretimizin pohpohlayıcı yansımasıdır." Greene'in anlayışına göre, psikoterapiye gelen, aynı kalarak değişmek isteyen insanlar gibi, yetişkin okurlar da geleceği geçmişle bir kılmak için ellerinden geleni yaparlar. Çocuk –Greene'in kendisi gibi– seyyahtır. Yetişkinse varmıştır: Beklentinin yarattığı narsisizmin yerini yerleşikliğin getirdiği narsisizm almıştır. Çocuk coşku dolu bir geleceğin teminatını ister, yetişkin öyle bir şey olmadığının tasdiklenmesini. Çocuğun arzusu çocukluktan çıkmaktır, yetişkinin arzusuysa değişim isteğinden kurtulmak.

"Kendi suretimizin pohpohlayıcı yansıması" Freud'un "bastırma" dediği ve insanın bilmemeyi ve hissetmemeyi tercih ettiklerini içine gömmesi olarak tanımladığı, esasen narsisistik bir tasarıdır. Clara Thompson da *Psychoanalysis, Evolution and Developments* (Psikanaliz, Evrim ve Açılımlar) adlı kitabında aydınlatıcı bir parantez açarak bu süreci "bir deneyimi bilinçdışına itmek" (ve "direnç" kavramını da "bunun bilinçdışı kalmasını sağlamak") olarak tanımlar. Başka bir deyişle bastırma, deneyimlerin –ya da belli bir deneyimin– bireyin içinde bir yerlerde cereyan etmesi ama bilinçli öznenin bunu yaşamamasıdır. (Greene'in

yetişkin okuru, okumaya düşkün biriyse, deneyimlerini bilinçdışı tutmak için çok daha fazla çaba sarf ediyor olabilir.) Deneyimlemediğimiz şeyler hakkında bildiklerimiz deneyimlediğimiz şeyler hakkında bildiklerimizden daha fazlaymış gibi yaşarız ve bu da arzuladığımız deneyimlerden uzak durmamıza, hüsrana dair bilginin bir sığınak, küskünlük, garez, bağımlılık yaratan bir sıkıntı halini almasına yol açar. Bu önerme doğrultusunda şöyle bir tanım yapabilirim: Freud'un "bastırma" dediği durum, bir şeyin içine o şeyden çıkıp giderek girilmesidir (nevrotik kişi kendini sürekli kaçmaya çalıştığı yerde bulur; hedefine sadece onu görmezden gelmeye çalışarak varabilir). Bastırma kendimize deneyimleme izni vermediğimiz deneyimlere yaptığımız şeydir. Tekrar başımızı ağrıtmasınlar diye onları bir kenara kaldırırız.

Felsefeci Richard Bothby, Freud'un bastırma, birtakım deneyimlerden kurtulma girişiminde bulunan ben'in nedenleri ve nasılları hakkındaki açıklamalarının faydalı bir özetini sunar. *Sex on the Couch* (Kanepede Seks) adlı kitabında Boothby şöyle söyler:

> Freud'un varsayımı, bizi harekete geçirenin heterojen bir dürtüler bütünü olduğu yönündedir. Benliğimizin temel bir katmanında bizler çatışan itkilerin karmaşasından ibaretiz. Dolayısıyla ben, sabit ve öngörülebilir bir kimliğe sahip olunduğu duygusunu temellendiren kısıtlı bir dürtü ekonomisine tekabül eder. Ben bir dizi dürtü enerjisi arasından seçki yapıp diğerlerini dışarıda bırakır. "İd" ben'in dışına atılmış ve baskı altında tutulan diğer dürtüleri ve başlangıç aşamasında kalmış eylemleri adlandırır.

Graham Greene'in kitaplarda zaten düşündüğü şeylerin "teyidini gören", kendi suretinin "pohpohlayıcı yansımasını" görmek isteyen yetişkin okuru, Boothby'nin "sabit ve öngörülebilir bir kimliğe sahip" tabir ettiği kişidir. Bu açıklamaya, baskılamayla ilgili çoğu açıklamada atlanan bir noktayı eklemeyi yerinde buluyorum: Ben denilen kurmaca karakter, söz konusu dürtüleri bastı-

rırken istisnai bir alimi mutlaklığa sahiptir. Sözümona güvence altındaki bu kimliği neyin altüst edebileceğini gayet net biliyor gibidir. Hem kimliğinin ve hatta arzunun doğasını hem de bu ikisi arasında bir temas ya da geçiş yaşanırsa neler olabileceğini şaşırtıcı bir epistemolojik keskinlikle biliyormuş gibidir. Öngörüsü değişim veya zenginleşmeden ziyade facia yaşanacağı yönündedir (Greene'in yetişkin okuru "bazı görüşlerimizi" değiştirme olasılığını göz önüne alır). İnsan ancak bir durumdan kurtulamadığı, çıkıp gidemediği takdirde ne olacağını bildiğini düşünüyorsa çıkıp gitmeye kalkışır. Yani hayatta kalmak için zaruri de olabilen çıkıp gitme isteği, pek çok şeyin yanı sıra kolaylıkla bir tür alimi mutlaklık addedilebilir. Neyin içinde olduğumuzu anlamadan çıkıp gitmek isteriz. Bu durumun en uç örneğine fobi diyoruz.

Deneyimlemediğimiz şeyleri deneyimlediğimiz şeylerden daha iyi biliyor göründüğümüz durumlardan biri gerçekten de çıkıp gittiğimiz anlardır. Bir ilişkiden çıktığımda –dürtümü bastırdığımda– bunu yapmazsam ne olacağını biliyormuş gibi davranırım. Fakat aslında deneyimlemediğim bir şeyden bahsediyorumdur. İlişkiyi sürdürsem neler olabileceğini asla bilemem, sadece tahayyül edebilirim. Ama bastırılmış arzu durumu elbette farklıdır. Arzu hissedilmiş, eyleme geçme dürtüsü olarak ayırt edilmiş ve sonra Boothby'nin deyişiyle "başlangıç aşamasında kalmış eylem" biçimini koruyacağı içsel bir dünyada bastırılmıştır. Bastırılmış haliyle, tamamlanmamış bir eylem, halihazırda kaçırılmış bir fırsattır bu. Daha bilinçli benliğimiz olan ben ise bu dürtü eyleme dökülse neler olacağını harfi harfine biliyormuş gibi hayatını sürdürür. Kabul edilemez bir arzu karşısında ben, daimi bir performans endişesi taşır. O kabul edilemez şeyi yaparsak ne olacağını gayet iyi biliriz, ama aslında hiçbir fikrimiz yoktur. Deneyimlemediklerimiz hakkında deneyimlediklerimize kıyasla daha çok şey biliriz ama bu bilgi bastırmaya gerekçe olmaktan öteye gidemez. Çıkıp gitmek, kalırsak ne olacağı hususunda tahmin yürütmeyi içerir ve bu tahmin neleri kaçıracağımızla ilgili bir hi-

kâyedir her zaman. Freud'a göre, kabul edilemez bir arzuyu eyleme dökmeye kalkarsak neleri kaçıracağımızı düşünmek bizi aşırı derecede rahatsız eder.

Graham Greene'in 1951 tarihli romanı *Aşkın Sonu**, savaş zamanı Londrasında aşk ilişkilerini bitirmek isteyen iki kişiyi –yazar Maurice Bendrix ve evli bir kadın olan Sarah Miles– konu alır. Bendrix bir ayağı aksadığı için özürlü sayılıp savaşa gitmekten kurtulmuştur. Kendisi bir yazar –ve romanın yazar-anlatıcısı– olduğundan kitap boyunca okurun ilgisi yazma ile sakınma arasındaki ilişkiye yönelir. Bir romana *Aşkın Sonu* adını verirseniz, ilk cümlesi "Bir hikâyenin başı veya sonu yoktur; insan, geriye veya ileriye bakacağı ânı kendisi, keyfi olarak seçer" olursa ve anlatıcı "seçim" diye bir şey olup olmadığı konusuna sürekli şüpheyle yaklaşırsa, okuru anlatıcıya ve hikâyeye güvenmemeye çağırıyorsunuz demektir. Anlatıcı hikâyesinin sorumluluğunu almaktan kaçmaya mı çalışıyordur? Kadın romanın sonunda ölse bile olay sonlanmayabilir ve romanın girişinde bize anlatılanlar hikâyenin başlangıcı değil de kitabın başladığı rasgele bir nokta olabilir.

Greene hiç şüphesiz ihanet, güvenilmezlik ve sahte vaatler konusunda adeta saplantılı bir yazardır, ama ihanetin sadece başka bir şey ondan daha önemli olduğu için önem arz ettiğini bilecek kadar da dirayetlidir. Henry James üzerine yazdığı 1936 tarihli bir makalede şöyle der: "Yozlaşma karşısında azami adaleti sağlayabilmek için kendi masumiyetini koruman gerekir: Değerli bir şeye ihanet edip etmediğinin kendi içinde daima ayırdında olmalısın." İhanet bir şeyi –örneğin sözlü ya da sözsüz bir anlaşmayı– bitirme, çıkıp gitme edimidir. Muhtemel ve fiili ihanet anlarıyla dolu olan *Aşkın Sonu*, bir cayma maddesiyle başlar. Aslında

* *The End of the Affair*: Başlıkla bağlantılı yorumları okurken, başlıkta "aşk" diye çevrilmiş olan *affair* kelimesinin aynı zamanda "mesele, konu, olay" gibi anlamlara da geldiğini akılda tutmakta fayda var. Kitap Türkçeye *Zor Tercih* başlığıyla da çevrilmiş. – *ç.n.*

şöyle der: Bir ilişkinin bitmesine dair bir hikâye anlatacağım ama bu hikâyenin sonu olmayabilir ve başlangıcı da başlangıç olmayabilir. "Evlen Benimle: tehdit mi vaat mi?" diye başlar Christopher Ricks, John Updike'ın *Marry Me* (Evlen Benimle) kitabı üzerine yazdığı değerlendirmeye. Bana güvenmeyin, deniyordur burada, ya da hikâye Greene'in antiromantik tehdidi ve vaadidir, Greene'in etrafından dolanamadığı "değerli şey" de romanstır. *Aşkın Sonu*'nda Greene, hikâyelere ve hikâyelerin vaat ettiklerine çocuk gibi inanan naif insanları yozlaştırmaya teşebbüs eder. Konu da ilişkilerinden kurtulmaya çalışan iki insandır – biri ilişki sürerken, diğeri bittikten sonra.

Romanın ilerleyen kısımlarında bir sahnede Bendrix, yanında görünüşe göre oraya gelirken tanıştığı ve kolaylıkla ayartabileceğine inandığı bir kızla ölen eski sevgilisi Sarah'nın yakılma törenine katılır. Sylvia adındaki bu kız Bendrix'le olabilmek için erkek arkadaşına yalan söylemekte beis görmemiştir. Ancak merasim esnasında Bendrix aniden yarattığı durumun dehşetine kapılır. Ayartma girişimi geri tepmeye başlar.

> Nefret, önümdeki akşamı sıkıntı gibi sarmıştı. Olan olmuştu artık. Aşk olmadan, ister istemez aşkın gerektirdiği hareketleri yapacaktım. Daha suçu –bir masumu kendi labirentime sokma suçunu– işlemeden kendimi suçlu görüyordum. Sevişmek hiçbir önem taşımayabilir. Fakat benim yaşıma geldiğiniz zaman bunun günün birinde önem taşıyan tek şey olabileceğini öğrenirsiniz. Ben güvendeydim, ama bu çocuktaki hangi nevroza hoş görünebileceğimi kim söyleyebilirdi? Akşam sona ererken belki beceriksizce sevişmeye kalkacaktım. Bu beceriksizliğim, hatta belki de iktidarsızlığım bile kıza tesir edecekti. Veya büyük bir ustalık gösterecektim. Bu tecrübem de onu cezbedecekti. Sarah'ya yalvardım: Beni bu durumdan kurtar! Kendim için değil, kızın iyiliği için kurtar!
>
> Kız siyah pantolonuyla, üzeri buz tutmuş su birikintilerinin arasında duruyordu. Uzun bir geleceğin başlıyor olabileceği bir

> noktadayız, diye düşündüm. Beni bundan kurtar, diye yalvardım Sarah'ya. Her şeye yeniden başlamak, bu kızı yaralamak istemiyorum. Ben sevmesini bilmiyorum. Sevemiyorum ben... Sen hariç tabii, sen hariç...*

Bendrix, Sylvia ile yatarsa tam olarak ne olacağından ziyade gerçekleşmesi muhtemel olasılıklar yelpazesini bildiğine emindir. Onun açısından Sylvia önemsizdir; onunla o gün daha yeni tanışmış olmasına rağmen hakkında çok şey biliyor gibi görünür – ya da daha doğrusu genel olarak kadınlar ve cinsellik hakkında. Ve ilginç bir şekilde, buradaki mutlak bilgisi sadece kendi mutlak gücüyle ilişkilidir; acemice sevişse işini görecek, ustalık sergilediği takdirde bu da "kıza tesir edecek"tir. Sylvia'nın onun planlarını değiştirebileceği, nasıl biri olduğunun Bendrix'in fantazilerinin kesinliğini bozabileceği mevzubahis değildir. Kendisini kurtarsın diye Sarah'ya yalvarması –eylemliliğini yokluğunda bile ona devretmesi– kendisi ile Sylvia'ya ve ikisinin de henüz yaşamadığı bir deneyime dair tartışmasız bir bilgiden kaynaklanıyor gibidir. Burada soru şudur: Bu tarz kesinliklerin yokluğunda neler olabilir? İnsanın bir şeyden çıkıp gitme sebebi –örneğin Bendrix'in "uzun bir geleceği" paylaşabileceği Sylvia'dan kurtulma ihtiyacı duymasının nedeni– bilmek istemediği bir şeyler olması olabilir ("Şiar Olsun" şiirinin anlatıcısının çocuk sahibi olmanın onun hakkında açığa çıkaracağı pek çok şeyi bilmek istememesi gibi). Neden yaşamadığımız olaylar hakkında yaşadıklarımızdan daha fazla şey biliyormuş gibi görünürüz? Çünkü çıkıp gitmeyi sadece bu mümkün kılar ve hayal etmemize yoksunluk sebep olur. Freud'un "düşüncede eylem denemesi" tabir ettiği şey, tatmin olma isteğiyle "ya şöyle olsa?" diye sormaktır. Korkunun doğurduğu ihtimallerin cazibesine kapılırız. Alimi mutlaklık bir vesile ve bahanedir. Böyle bir senaryoda neyi geride bıraktığımı-

* Graham Greene, *Aşkın Sonu*, çev. Gönül Suveren, İstanbul: Altın Kitaplar, 1965; çeviride bazı değişiklikler yapılmıştır. – *y.n.*

zı bilmeden çıkıp gideriz. Amaç neyi geride bıraktığımızı bilmemektir denebilir. Cayma maddesi deneyimi önceler.

Elbette tüm bunlar Freudcu bir bayağılık taşır çünkü arzu her zaman çelişkilidir – ve her zaman yasak kokar. Hepimiz kendi cayma maddelerimiz uyarınca yaşarız. Ama yine de psikanaliz dilinin süzgecinden geçirilince Bendrix'in deneyiminin bu manzaraya ekleyeceği bir öğe vardır. André Green'in daha önce de alıntıladığım tabiriyle, "ruhsal işleyişte tanıma ile yanlış tanıma arasında[ki] daimi ... diyalektik", kendimiz ya da ben için kabul edilmesi olanaksız birine dönüşmeden tatmine ulaşma girişimidir.

André Green'in kelime hazinemize kazandırdığı, kendimizi gizleme şeklimize işaret eden "okültasyon" terimi, "saklama" anlamının yanı sıra "okült" (esrarengiz, büyüyle ilgili) kelimesiyle bağlantısı dolayısıyla deneyimin gizemli kılınması, deneyimden sakınma yoluyla ona gizem katma anlamı da taşır (çıkıp gitmek, geride bıraktığınız şeye doğaüstü nitelikler atfedebilir). Kişinin canhıraş inşa ettiği ve koruduğu kabul edilebilir imgesi pek tabii "kötü" bir imge olabilir. İlk günah fikriyle fazlaca meşgul bir yazar olan Greene de insanın kendinden kaçmasının içerdiği görünen çelişki konusunda saplantılıydı. Birçok şeyden sıyrılabilirsiniz ama kendi farazi doğanızdan sıyrılamazsınız. Greene isabetli bir başlık verdiği *Ways of Escape* (Kaçış Yolları) adlı kitabına yazdığı önsözde, kitaba dahil ettiği yerler için şöyle der:

> ... [bunlar arasında] özel bir sebebi olmaksızın kendimi içinde bulduğum, dünyanın sıkıntılı köşeleri de var. Gerçi şimdi seyahatlerimin de yazma ediminin de birer kaçış yolu olduğunu görebiliyorum. Bu kitabın başka bir yerinde daha belirttiğim gibi: "Yazmak bir terapi çeşididir; bazen yazmayan, beste veya resim yapmayan insanların, insanlık durumunun özündeki delilik, melankoli, korku ve panikten nasıl kaçınabildiklerini aklım almıyor." Auden şöyle der: "İnsanın yiyeceğe ve derin bir uykuya olduğu kadar kaçışa da ihtiyacı vardır."

Greene kaçış yollarından bahsettiği noktada, kendinden ve Auden'dan alıntı yaparak bir bakıma kendisi de kaçmış olur. Ortaya sanat ve terapiye ilişkin tuhaf bir tablo çıkar; bunlar "delilik, melankoli, korku ve panikten" kaçmanın yolu addedilir – onları göğüslemenin, dönüştürmenin ya da hafife almanın yolu değil. Kaçtığımız şeyin ne olduğunu bildiğimize emin olmamız, kendimizle ilgili kabul edilebilir bir imge yaratabilmemiz için gerekli yanlış algılardan biridir. Çıkıp gitmek her şeyden öte, görmek istemediğimiz şeye bakmayı sürdürmemeyi gerektirir.

Fakat elbette her çıkıp gittiğimizde kaytardığımızı, sadece bir şeyden yan çizdiğimizi ya da bir şeyi savuşturduğumuzu söylemek abesle iştigal olur. Psikanalist Michael Balint'in Freud eleştirilerini ele alırken dile getirdiği gibi, ne zaman bir şeyden kaçsak başka bir şeye doğru koşarız. Örneğin herhangi bir metin ve hatta (psikanaliz gibi) herhangi bir kuram için şöyle sorulabilir: Sizi neyden kurtarıyor? Yalnızca hangi inançtan veya sadakatten değil, hangi haletiruhiyeden kurtarıyor? Bu kitaptan ne çıkarıyorsunuz değil, bu kitap sizi neyin içinden çekip çıkarıyor? Okumak –kelimenin en iyi anlamıyla– bir tür kaçınmacılıksa, o zaman insan okuyarak neyden uzaklaşmak istediğini keşfedebilir demektir. Ve bu da Harold Bloom'un ifadesiyle, bizi pragmatik eleştiriye yöneltebilir. *Agon*'da şöyle der Bloom: "Ben mecazlarımızın neye hizmet etmesini istiyoruz diye pragmatik bir soru sormayı tercih ediyorum." Ardından devam eder:

> Amerikan eleştiri dili pragmatik ve cüretkâr olmak zorundadır. Veya belki de Amerikan pragmatizminin –Rorty'nin beyan ettiği üzere– bir metne hep şunları sorduğunu söylemek istiyorum: Bu metin ne işe yarar, bununla ne yapabilirim, bana faydası ne, ne anlama getirebilirim? Bu soruları sevdiğimi itiraf etmeliyim. Ayrıca bana kalırsa güçlü bir okuma bunlardan geçer çünkü güçlü okuma asla şöyle sormaz: Bu şiiri doğru anlıyor muyum? Güçlü okuma, şiire yaklaşımının doğru olduğunu *bilir*; çünkü bu yaklaşımın Amerikalı mucidi Emerson'ın sözünü bilir: Ger-

> çek gemi, gemi yapımcısının kendisidir. Okumanıza inanmıyorsanız kimsenin başını yorumlarınızla ağrıtmayın; ama inanıyorsanız, başkalarının sizinle aynı fikri paylaşıp paylaşmamasını dert edinmeyin.

Bloom yanlış algıyı meziyet mertebesine çıkarıp kendi Freudcu yaklaşımıyla okurun şiirden ne istediğine ve dolayısıyla da şiire neden ihtiyacı olduğuna öncelik verir. Bloom'un değerlendirmesinde yer alan "Bu şiiri doğru anlıyor muyum?" sorusu, "Bu ihtiyacı duymam doğru mu?" sorusu kadar yanlış yönlendiricidir. Rorty'nin metne yönelttiği ve Bloom'un hoşlandığını "itiraf" ettiği sorular – "ne işe yarar, bununla ne yapabilirim, bana faydası ne, ne anlama getirebilirim?"– metni yeni keşfedilmiş bir alete dönüştürür; fakat bir çekiç veya testerenin aksine, bu aletin şekli şemaili işlevini ortaya koymaz, işlevi belirleyen okurun metni hangi amaçla istediğidir. Ve güçlü okurun yorumlarına taraftar bulmaya ya da mutabakata varmaya çalışmamasının sebebi, kimsenin ihtiyaç duyduğunuzu iddia ettiğiniz şeye aslında ihtiyaç duymadığınızı söyleyemeyecek olmasıdır; başkalarının tek yapabileceği böyle bir ihtiyaç duymamanız gerektiğini söylemektir, tıpkı kimsenin komik bulduğunuz bir esprinin komik olmadığını söyleyemeyeceği, sadece komik bulmamanız gerektiğini söyleyebileceği gibi.

Ancak bu değerlendirmede bahsi geçen güçlü, cüretkâr, pragmatik okur, ne istediğini biliyormuş gibi okur, isteğiyle çatışma içindeymiş, hatta ondan kaçıyormuş gibi değil (ama tabii okuyarak bunun farkına varabilir). Güçlü okurun okumasına inancı o denli yüksektir ki kimseyi ikna etme ya da kendi tarafına çekme gereksinimi hissetmez. Fakat başkalarının katkısını reddetmekle güçlü okumasının –en iyi ve en kötü anlamda– bir kaçma teşebbüsü olabileceğini duyma fırsatını kaçırır. Rorty'nin sorusu şu şekilde yeniden dile getirilebilir: Metin beni neyin içinden çekip çıkarmaya yarıyor? Onu neyden kaçmak, hangi durumdan çıkıp

gitmek için kullanabilirim? Beni daha önce kısıtlayıcı bulduğum bir inanç ya da arzudan kurtarması için ona ne anlam verebilirim? Ne istemediğini bilen ve bulmak isteyen ama gerçekten ne istediğini aynı netlikte bilme gereksinimi duymayan pragmatik, metne şöyle der: Beni buradan çıkar. Kendi kabul edilebilir imgemizi ne istemediğimizi bilerek mi ne istediğimizi bilerek mi inşa ettiğimiz çok şeyi değiştirir.

"Saplantı Nevrozuna Yatkınlık" (1913) başlıklı yazısında Freud, "ahlakın kaynağını çıkarsarken, gelişim sıralamasında nefretin sevgiden önce geldiğini göz önüne almalıyız," derken, bir şeyden –mesela gereksinim duyulan bir insanla kurulan ilişkiden– kurtulma, çıkıp gitme isteğinin hep o şeyin (bu bağlamda ilişkinin) içine girme isteğinden önce geldiğini söylüyordu. Nefret sevgiyi önceliyorsa ilişkiden çıkmak da ilişki içine girmeyi önceler ve Freud ahlakın kaynağında bunun yer aldığını belirtir. Sevgi nefretle başlar. Sevgiyi önceleyen, ne istemediğimizi, neyin dışına çıkmak istediğimizi bilmemizdir. Biraz irdelemek gerekse de, ahlakın kaynağının bu olması –en azından Freud'un bakış açısına göre– şaşırtıcı değildir. Benim güçlü okuma yorumumda, güçlü okur nefret ettiği şeyi yeniden keşfetmeye çalışır ve onun dışına çıkabilmek için ipuçları arar.

İnsan öznesinin başlangıçta başkalarıyla ilişkiden, karşılıklı alışverişten kaçmaya çalıştığı, ancak bu kaçma teşebbüsü sayesinde ilişkiye girebildiği fikri paradoksaldır. Göreceğimiz üzere, en azından Freud'un tasavvurlarından birine göre, bizler kendi kendine yetmeye ve kendinden memnun olmaya meyleden ama başkalarının varlığına bağımlı olduğumuzu kabul etmeye zorlanmış varlıklarız. Bu çerçevede, doğamıza karşı gelmek bizim doğamızda vardır. Başkalarına duyduğumuz gereksinim bir nevi yenilgi ya da şartlı teslimdir: Teslimiyet bizim için kabul edilmesi en zor şeye dönüşür. Freudcu çerçevede insan, bir şeylerin içine –ya da en azından en çok arzu duyduklarının içine– ancak onların dışına çıkmaya çalışarak girebilir. İçeri giriş, çıkış kapısındandır.

Freud'un savunma mekanizmaları, Bloom'un yeniden düzenlediği oran ve orantılar gibi, kaçınma yoluyla gerçekleşen yüzleşmelerdir; borçluluk gibi deneyimlenen bir bağımlılıktan ya da esaret gibi deneyimlenen bir arzudan kurtulmaktır. Freud bizi ilişkileri borçluluk ya da zorunluluktan bağımsız algılarsak nasıl olacağını düşünmeye davet eder.

Yine de, konuyu çağımız hedonizminin indirgemeci diliyle acıdan kaçınıp haz peşinde koşmak diye formüle etsek bile bir şey gayet açıktır: İnsan öznesinin bir şeylerden kurtulmaya çalışan bir varlıktan daha temel bir tasviri yoktur. Çıkıp gitmek ödleklik –zayıflık, başarısızlık– addedilmeye başladıysa, herhangi bir durumdan çıkıp gitmemenin –en azından insan doğasının mevcut tasvirleri çerçevesinde– neyi ima ettiğini sorgulayabiliriz.

Edebi sanatların daha fazla işlediği başka bir konu yoktur: Edebiyat her şeyden öte kaçış içerir ve konu edindiği insanlar mütemadiyen kendilerini bir şeylerden kurtarmaya çalışırlar. Sartre'ın daha önce alıntıladığım, deha kendisini imkânsız durumlardan çekip çıkaranlara verdiğimiz addır minvalindeki sözünün ötesinde, edebiyat dehaları da o kadar dâhi olmayan diğerleri de kendilerini imkânsız durumlardan çekip çıkaran insanlar hakkında yazarlar. Tony Tanner'ın bir keresinde belirttiği üzere, tüm romanlar zina hakkındaysa, demek ki hepsi de katlanılmaz hale gelmiş bir şeyden çıkıp giden insanlar hakkındadır. Yaradılış öyküleri, tüm Yunan tragedyaları, bütün büyük epik şiirler, Shakespeare'in eserlerinin tamamı ve daha niceleri de öyle. Çıkıp gitme isteği bu anlamda yeni bir gündem değildir – ya da muhtemelen hep gündemde kalan bir gündemdir, yani ezeli ve ebedi kişisel ve siyasi tasarıdır. Marksizm gibi psikanaliz de nihai modern açmazın çağdaş bir formülasyonudur diyebiliriz. "İnsanların tek yaptığı tek parça halinde kurtulmaya çalışmak," der Grace Paley'nin karakterlerinden biri. Ve muhtemelen hepimiz ne kadar gerekiyorsa o kadar parça halinde kurtulmaya çalışırız. İçinde büyüdüğümüz kültürlerin gerektirdiği kadar.

Aşkın Sonu'ndaki üçgen içinde yer alan anakarakterlerin hepsi de "çek çıkar beni buradan" der ve "burası" kaçınılması imkânsız insan doğasıdır. Yine de, ilk günaha inanan ve aynı inançtan nasibini almış romanına "bir hikâyenin başı veya sonu yoktur" diye başlayan bir yazar, teolojisine daha işin başında gölge düşürür. "Şiar Olsun" şiirinin anlatıcısı, şiire "Annenle baban sikip atar seni" diye başlar, ama anne babaların bunu pozitif bir tasarı olarak çıkıp gitmenin önünü kesecek (ya da şiir yazmanın ve yayımlamanın değerini ortadan kaldıracak) biçimde yapmadıkları ortadadır. Ve Bloom'un pragmatik, güçlü okuru da güçlü şair gibi, gözünü korkutan geçmişe açıkça ve aktif bir şekilde kafa tutar. Verdiğim üç (savaş sonrası) örnekte de belirlenimciliğin yıkımı söz konusudur. Ve bu da çelişkili bir biçimde, geçmişe yönelik bir alimi mutlaklık varsayımı aracılığıyla yapılır. Geçmişle ilgili her şeyi biliyormuş numarası yapamayanlar onu tekrar etmeye mahkûmdurlar. Geride bıraktığımız şey hakkında mutlak bilgi sahibiymiş gibi yapmadan çıkıp gidemeyiz ve bu da her şeyden öte peşinde olduğumuz tatminin mutlak bilgisidir. Yazmayı, konuşmayı, şarkı söylemeyi içeren sözlü sanatlar alimi mutlaklık sanatlarıdır. Sadece kelimelerle alimi mutlak olunur. Ve alimi mutlaklık, göreceğimiz üzere, tatminin düşmanı, sabotajcısıdır.

Tatmin Üzerine

Dünyanın içinden geçen yolu bulmak
Daha zordur dünyanın ötesine gideni bulmaktan.

WALLACE STEVENS, "Papini'ye Cevap"

TRAGEDYALARIN sonunda tragedya kahramanları, kendi tatminleriyle ilgili yanlış fikirlere kapılmış olduklarını keşfederler. Ya da daha ziyade, kendisi fark etsin etmesin, tragedya kahramanıyla ilgili açığa çıkan şey bu olur. Kendisini tatmin edeceğine inandığı –en temel anlamıyla istediği veya istediğini sandığı– bir şey vardır ve bunun peşinden koşarken hem kendini mahveder hem de ortalığı kasıp kavurur. Lear, Othello ve Macbeth, Wittgenstein'ın bir imgenin "büyüsüne kapılmak" şeklindeki meşhur tabirinin çarpıcı örnekleridir. Ne istediklerini o denli iyi bilmelerinin sebebi bir ölçüde o şeyin yaratacağı tatmini zihinlerinde canlandırabilmeleridir. Arzu her daim beraberinde zihinde canlandırmayı da getirir, ama bu çoğunlukla örtük, bilinçdışı bir imgedir. Gerçekliğin dayatması imgeyi bilinçdışı kılar. Tatmin gerçekleşmeden önce zihnimizde vuku bulur, yani tatmin önce bir hakikat biçimi olarak meydana çıkar (bir şeyden emin olma durumları yetişkinlerin bu öncül tatmin fantazisine en yaklaştıkları anlardır). Fantazide istemek hep bir garantiyle, gerçekleşme garantisi olmasa bile erişildiğinde nasıl bir tatmin yaşanacağının

garantisiyle geliyor gibidir. Veya ne tür bir tatmin yaşanacağından –suçlu ortaya çıkarıldıktan sonra Oidipus'un ve durumun nasıl olacağından– şüphe duyulmaz. Varsayılan bir mutlu sondur bu. Tereddüdümüz aradığımız tatmine erişip erişemeyeceğimiz yönündedir, söz konusu tatminin doğasına ilişkin değil. *Othello* bu açıdan son derece ilginç bir örnektir, zira oyundaki herkes ne istediğinden emindir ve sadece o şeyi elde etmeyi başarıp başaramayacağından kuşku duyar.

Tatmin durumları her ne kadar dile dökülmeye bilhassa dirençliyse de, arzu olası tatmine dair bir imge olmadan tasavvur edilebilecek, anlaşılabilecek bir şey değildir. Tatminin dili son derece fakirdir, klişelerle ve ünlemlerle doludur, "Muhteşemdi!" gibi şeyler söylenir durur. Ama tatmine dair ilginç noktalardan biri de, gerçekleşmeden önce öngörüsünün gelmesi, iki kere yaşanmasıdır – ilkinde tragedya, ikincisinde fars şeklinde değil de, ilkinde istek (fantazi) biçiminde ve (şanslıysanız) ikincisinde gerçekte. Tatmin yaşanmadan önce dört gözle beklenen, deneyimlenmeden evvel zihinde tecrübe edilen bir şeydir ve dört gözle bekleniyor olması büyük fark yaratır. Uzun süre boyu görmeyi dört gözle beklediğimiz birini nihayet gördüğümüzde, o kişiyi farklı, en azından ilk bakışta dört gözle beklenmeye değmez buluruz.

Freud'un "birincil süreç düşünce" tabir ettiği aşamada, arzu yerine getirilmiş gibi algılanıp memnuniyet verici bir biçimde belirir; "ikincil süreç düşünce" aşamasındaysa gerçekler göz önüne alınır. "Ruhsal Olayların İki İlkesi Üzerine Formülasyonlar" başlıklı yazısında Freud şöyle der: "Bilinçdışı (baskılanmış) süreçlerin ... en tuhaf özelliği gerçeklik testini bütünüyle gözardı etmelerinden kaynaklanır. ... haz-beni *dilemekten* ... başka bir şey yapamaz; gerçeklik-beninin de yararlı olan için çabalamaktan ve kendini yıkıma karşı koruma altına almaktan başka bir şey yapma görevi yoktur." Bilinçdışı fantazi dünyasında yaşayan "hazbeni" her tür bilgiyi haiz tatminkâr bir hedonist, "gerçeklik-beni" ise bir pragmatisttir.

Bir başka deyişle, tatmin her zaman için fantazi dünyasında zaten gerçekleşmiş olur. Dolayısıyla, en azından bilinçdışı düzlemde, tatminlerimizden daha emin olduğumuz başka bir şey yoktur. Diğer bir deyişle, Freud yaşayacağımız tatminin sürpriz olmaması için ne kadar çok çaba sarf ettiğimizi belirtir. Bu da bizi şu soruyla ortaya koyabileceğimiz bir paradoksla baş başa bırakır: Tatminin ne olduğunu zaten biliyorken, neye benzediğini nasıl keşfedebilirsiniz ki?

O halde, en azından başlangıç olarak, tatmin imgesinin istemekten kaçış, arzunun taşıdığı zorlukları ve riskleri ve hatta gerçek tatmini bertaraf etme yolu olduğunu söyleyebiliriz. Fantazide, yaşamayı dilediğimiz sahnede, engelleri aşar ya da en azından onlara boyun eğmeyiz (her ne kadar Barthes'ın çarpıcı bir şekilde ifade ettiği gibi "bedenim bir kahraman değil" ise de – veya tam da bu yüzden). Moral bozucu şeyleri "ileri alırız". Bion'un tabiriyle, hüsranı "dönüştürmek" yerine "geçiştiririz". Tatmin fantazilerimiz –tatmine ilişkin öngörülerimiz– gerçek tatmin olasılığından saklandığımız yerlerdir. "Hemen soruşturup anlayın," der Roderigo, *Othello*'nun ilk sahnesinde Brabantio'ya.* Sanki iş o kadar kolaymış gibi. Sanki Brabantio hemencecik gidip kızını ve kızının nerede olduğunu bildiğini kanıtlayabilirmiş gibi. Hemen soruşturup anlayın. Akla gelen ilk şeydir bu ve uğursuz bir dilektir. Brabantio bunu yaptığında, tatmin edilen şey –Desdemona ve onun arzuları hakkında bilgi sahibi olma dileği– çok daha büyük ve kindar bir hüsrana, acı bir yenilgiye sebep olur: "Gerçekten de doğruymuş bu uğursuz haber. Kızım kaçmış,/ Geri kalan ömrüm, utanç ve acıyla geçecek artık." *Othello*'da her şey çarçabuk olur, yani fantazi dünyasında olduğu gibi insanlar bir şeylere hemen inanıp birbirleri hakkında bilgi sahibi olduklarını iddia ederler. Fantazi hemen birtakım sonuçlara vardığımız bir ortamdır. Ve

* *İng.* "*Straight satisfy yourself.*" Bire bir çeviriyle: "Hemen tatmin edin kendinizi." – *y.n.*

vardığımız sonuçlar hem tatminle ilgilidir hem de kendileri tatmin kaynağıdır.

Tatmini hayal etmek, istemeyle ve isteme deneyimiyle ilgili düşünmemek için bir yoldur; sanki istemenin kendisi tahammül edilmez bir şeymiş, bilmek (ya da yapmak) istemediğimiz bir öğe barındırıyormuş gibi. Tatmin sahnesi belirsizlikleri belirli kılar. Freud'un deyişiyle, "pozitif halüsinasyon negatif halüsinasyonun yerini alır" ve kötü şeylerin iyi görünmesi sağlanır (sabreden derviş muradına ermiş misali). İstemenin tahammül edilmez yönü tatmin olmanın faydalı yönüne dönüşür. Arzulamayı katlanılır, makul, cazip ve münasip kılmak için tatmine dair imgelere ihtiyaç duyarız. Bu imgeler arzulamayı teşvik eden reklamlar gibidir. Fantazinin bizi bir yandan isteğimizi gerçekleştirmeye zorlar ya da teşvik ederken bir yandan da bunun önünü kesmesi; sanki istemeye ve istediklerimizle yüzleşmeye en iyi ihtimalle direnç gösterip en kötü ihtimalle de bundan fobi mertebesinde korkarmışız gibi kendimizi bu duruma maruz bırakmamız ne tuhaftır. Bir başka deyişle, fantaziyi ne amaçla kullandığımıza, fantazinin başlı başına bir amaç haline gelip gelmediğine dikkat etmemiz gerekir. İstemenin omzumuza yüklediği işi yapmak istemeyen bir hayvan olmak tekinsiz bir durumdur, hem pragmatik hem de Darwinci modele uygundur; istemek tehlikeye mahal verebilir, ama bulduğumuz çözümlerin sorunun kendisi haline gelmesi de tuhaftır. Kuşkusuz, çözümlerin sorun haline gelmesi nevrozun tanımlarından biridir. *Othello*'da kim ne zaman bir sorunu çözse, oyunun sonuna gelinene ve tragedyanın akıbeti belli olana kadar farkına varsa da varmasa da kendisi adına daha büyük bir sorun yaratır. Göreceğimiz üzere, *Othello*'da ve Othello karakteri bünyesinde tatmin meselesi ne zaman gündeme gelse, peşine düşülen kanıt ve intikam, bilgi ve kısas, kesinlik ve karşılıktır. Ve göstermeye çalışacağım gibi, bunların ne denli kaçınılmaz olduğu ima edilir, hatta imadan öteye götürülür.

Tatmin, kesinlik ve intikam. Burada istemenin getirdiği belir-

sizlik ve risklerin yanı sıra isteğin karşılanmasının, dilenen duruma erişilmesinin ya da o durumun çağrılmasının beraberinde gelen o tuhaf –tekinsiz– bilgi söz konusudur. İstemenin neyle sonuçlanacağına dair bir tahayyül, ideal olanın gerçek kılığına girmesi söz konusudur. Pornografi ve romantik fantaziler –ve bunların yüksek kültür denilen seviyedeki muadilleri– diledikleri tatmine ulaşan insan imgeleri sunar. Başka bir deyişle, tatmin mefhumu kaçınılmaz bir endişe yumağını da beraberinde getirir. *OED*'nin *satisfy* (tatmin etmek) için verdiği ilk üç tanım bu konuda açıklayıcı olacaktır: "1. (bir borcun veya yükümlülüğün) tamamıyla ödenmesi ya da yerine getirilmesi; (bir talebin) karşılanması; 2. (haksız yere verilmiş bir hasarın) telafi edilmesi ya da onarılması ... kefaret verilmesi; 3. tatmin sağlanması, bir şeyin tamamının ödenmesi, karşılanması veya kefaret verilmesi (İsa için söylenir)". Psikanalistin bu tanımlara kulak kabartması şaşırtıcı değildir. Değildir çünkü tatmin ya da tatmine ilişkin bir şeyler –her şey değil– psikanalizin can damarını oluşturur. "Borçlu olmak" denilince "bağımlılık" okuması, "(bir talebin) karşılanması" denilince Winnicott okuması, "onarılma" denilince Klein okuması, "tatmin sağlanması" ve "tamamının ödenmesi" –ve hatta "tam ödeme" yapma ya da yapmama mefhumu– denilince Freud okuması yapılabilir.

Ben burada, tatmin ile karşılık arasındaki bağlantıyı –bir tatmin sahnesinin her şeyin ötesinde intikam tragedyası olduğu fikrini– ve tatmine dair imgelerle arzularımıza nasıl pusu kurup onları bilfiil gerçekleşmesi imkânsız hale getirdiğimizi ele almak istiyorum. Örneğin pornografi pek çok şeyin yanı sıra rahatlıkla erotik fantazinin geliştirilmesinin önünü kesmek için kullanılabilir ve Masud Khan'ın deyimiyle "rüya hırsızı" olabilir. Eski moda Freudyen dille, tatmin fantazileri arzuya karşı geliştirilmiş müdafaalar, arzunun taşıdığı riski fantazi dahilinde ortadan kaldırma girişimleridir. Veya daha Kleinvari bir dil kullanacak olursak, tatmin fantazileri arzuya yapılan saldırılardır; esasen arzu karşıtı, hem arzuya karşı hem de arzunun karşısındadırlar. Tatmin fanta-

zilerimiz arzulamaya ilişkin korkularımıza dair ipucu niteliğindedir. Arzulara ilişkin fantaziler, ihmal günahının ilk örnekleridir.

O halde, arzulamayı arzu nesnesi olmadan değil, gerçekleşebilecek tatmini fazla belirgin bir şekilde hayal etmeden, kendimizi fantazi çerçevesinde tatmin etmekte fazla aceleci davranmadan ve böyle bir şey yapacak olursak da o yolla erişilen tatminlere ironiyle yaklaşma kapasitesine sahip olarak düşünmeliyiz. Böyle yapmak hiç şüphesiz arzu nesnesini ve onun hakkında bildiğimizi iddia ettiklerimize dair tahayyüllerimizi etkileyecektir. Bir devrim ya da düğün hakkında, olay gerçekleştikten sonra neler olacağına dair çok az şey bilsek –ki her koşulda bilebileceğimiz çok az şey vardır ("risk" kelimesi buna tekabül eder)– ya da bildiklerimizin bu olaya ilişkin dileklerden ibaret olduğunu fark etsek oldukça farklı düşünürdük. Tragedyalar karakterlerin herhangi bir tatmini çok kesin tahayyül ettikleri, ardından da ona insafsızca inanarak peşine düştükleri tiyatro oyunlarıdır (demek ki tragedyanın çarelerinden biri tersini ispatlama çabası olabilir; Othello, Iago'nun kendisine Desdemona'nın sadakatsizliğini kanıtlamasını ister, sadakatini değil). Dahası bu oyunlarda böyle şeyleri aşırı bir kesinlikle tahayyül etmenin (bu da ironiyle yaklaşmadan tahayyül etmek demektir) ve tatmini nesneye dönüştürmenin sonuçları ortaya koyulur (bu anlamda tragedyalar pornografi ve romantik fantaziler üzerine düşünmek için bire birdir).

Stanley Cavell *Disowning Knowledge*'da şöyle yazar: "Othello'nun kurbanını soğuk ve yontulmuş bir mermer parçası gibi gören o meşhur imgelemi ('...onun o kardan beyaz cildinde,/ O ak mermerden yapılmış heykeller kadar pürüzsüz teninde', V.2) güzelliğe duyulan bir iştahtan ibaret değildir. ... Bu imge nereden gelir?" Ben de benzer bir şekilde şunu sormak istiyorum: Bir insanı, tatmini özel mülk gibi bir şeymişçesine nesneleştirmeye iten nedir? Bu, aslında şu soruların başka bir versiyonudur: Tatmin neden daima intikamla ve intikam neden daima kesinlik ile bağlantılıdır? Bunlar niye birbiriyle bu denli ilişkilidir? *Othello*'

da ve daha açık ve kuramsal olarak da Freud ve psikanalizde yer alan düğümlerdir bunlar.

Bu soruları cevaplamaya çalışırken, Stanley Cavell'ın "Şüphecinin fantastik kesinlik arayışında delice bir şey olduğunu herkes bilir," sözüyle Winnicott'ın "Deliliğin alametifarikası yetişkin birinin başkalarının safdilliğine fazla bel bağlamasıdır," yorumunu birleştirebiliriz (ve bunun yanına yetişkin birinin, Othello gibi, kendi safdilliğine fazla bel bağlamasını da ekleyebiliriz). "Fantastik kesinlik arayışı" ile kendinin ve "başkalarının safdilliğine fazla bel bağlama" –Cavell'ın da ima ettiği gibi– arzulanan bir tatmin üzerine kurulan fantaziyi tarif eder. Bunlar kesinlik taşır, görünürde garantilidirler ve tasvip edilmeyi talep ederler, yani bunlara en azından ilk başta sorgulamadan inanırız. "Hemen soruşturup anlayın" – fakat Brabantio veya bir başkası, kendi kızı şöyle dursun herhangi birinin arzusuna dair bilgi sahibi olma isteğini nasıl tatmin edebilir? Kesinlik tatmin imgemiz haline geldiğinde erotik yaşamımıza ve birbirimizle kurduğumuz sosyal ilişkilere ne olduğunu düşünmekte fayda vardır – yaşadığımız tatmine ve tatmin olasılıklarına ne olduğunu da. Tatmini kesinlik ile ilişkisiz bir şekilde ele almak gerçekten de zorlaşmış durumdadır; ayrıca eklemek isterim ki hayatımızın belli alanlarında kesinlik arayışı aynı zamanda intikam arayışıdır. Sadece hayatın belirsizliklerinden değil, istemenin tabiatında olan belirsizliklerden de intikam alma arzusu söz konusudur. İntikam, istemeyi belirgin kılar. Hiç şüphesiz güven, güvenlik, bağlılık, devamlılık (ve emniyet) kavramlarını idealize etmemiz, istemenin bir tahmin türü olmadığının kabulüdür.

Psikanalist Joseph Sandler'ın biraz basitleştirilmiş bir formülle dile getirdiği üzere, acı çekmek ben ile ben ideali, olduğumu düşündüğüm kişiyle olmak istediğim kişi arasındaki mesafenin sonucudur. Arzu nesnesi siyasi bir ideal, şahsi bir hırs ya da bir kişi olabilir; ama biz ile onlar, isteyen benliğimiz ile eksiklik çeken benliğimiz, yenilgi ve sefalet içindeki benliğimiz ile öyle ol-

mayan benliğimiz, muhtaç benliğimiz ile muhtaç olduğumuz şey arasındaki mesafeyi görürüz. Mesafeyi azaltmak ya da yok saymak için çeşitli ayarlamalar yapılabilir ve bunların hepsi de arzuyu yatıştırma temasının birer varyasyonudur. Trajik karakter denilen kişiler, tanımları gereği, bir şeyi isterken süreç içinde kendilerini tatmin edecek başka bir şeyle karşılaşabileceklerini düşünmezler. Rahat, aldırmaz ya da kaygısız değildirler, ilgileri kolayca başka bir tarafa çekilemez ve karşılarına başka bir şey çıkmasını beklemezler. Kararlı dediğimiz türden insanlardır onlar, hem de fazlasıyla kararlı. Azimlidirler.

Lacan, Seminerler'inde şöyle yazar: "Analitik bir bakış açısından, insanın suçlu olabileceği tek şey arzusundan kaçınmasıdır." Ve tragedyanın bize gösterdiği de şudur: "Arzuya erişmek sadece tüm korkuların değil tüm acımanın da aşılmasını gerektirir, çünkü kahramanın sesi hiçbir şeyin –özellikle de bir başkasının iyiliğinin– karşısında titremez." Arzunuzun ne olduğunu nereden bilirsiniz? Bir şeye ihanet ettiğinizde kendinizi suçlu hissediyorsanız o şey arzudur; burada söz konusu olan başkasına değil de kendinize ihanet etmenizdir. Hatta Lacan için suçluluk duygusunun kaynağında, kendine ihanet, insanın arzusunun peşini bırakmak suretiyle kendine ihanet etmesi yatar. Acımasızlık konusunda başarısızlığa uğradığımız için acı çekeriz. Lacan'a göre trajik kahraman –ki Lacan'ın trajik kahraman karşısında hissettiği erotik heyecanı neredeyse duyabilirsiniz– örnek teşkil eder. Sadece korkaklar onu kusurlu bulur (ayrıca kahramanın "hiçbir şeyin –özellikle de bir başkasının iyiliğinin– karşısında" titremeyen sesini, tek gerçek siyasi projenin zenginlerin ödediği verginin düşürülmesi olduğu bir dünyada yaşayan başarılı bir kapitalistin sesine benzetmemek de zordur). Fakat Lacan daha geleneksel bir Freudcu yaklaşımla, trajik kahramanın arzusu ile bilme arzusu arasında, Cavell'ınkine benzeyen ve bağlantı noktası kesinlik sorunsalı olan bir ilinti kurar. Kendine has rahat ve genellemelere meyilli tarzıyla şöyle der:

> Bana öyle geliyor ki bu tarihsel dönem içinde, ahlakçılar tarafından uyuşturulan ve uyutulan, eğitmenlerce evcilleştirilen, akademisyenler tarafından ihanete uğrayan insan arzusu kendine kaçacak bir yer bulmuş ya da –Oidipus hikâyesinin gösterdiği gibi– o en üstü kapalı ve kör tutkuya, bilme tutkusuna hapsedilmiştir. Halihazırda at koşturan tutku budur ve henüz son sözünü söylememiştir.

"Bizim" bu "tarihsel dönem" içinde –bunun hangi tarihsel dönem ve hangi "biz" olduğu pek belli olmamakla birlikte– arzularımızdan kaçınma yöntemlerimizden biri, onlardan saklanmak veya onları "bilme tutkusuna" hapsetmektir. Buna göre, istediğimiz şey esasen bilgi değildir ya da daha ziyade bilgi ancak arzularımızı görmezden geldiğimizde (hapsettiğimizde) "gerçekten" istediğimiz şey haline gelir; bilgi bir yüceltmedir. Ama trajik kahraman –Lacan'ın Oidipus'a yaptığı göndermeden de çıkarsanabileceği gibi– *arzusunu bilgi arzusuna dönüştürerek ondan feragat eden* kişi de olabilir. Kahraman, esasen istediği şeyden vazgeçip onun yerine bilmek ister. İlk etapta Oidipus'un isteği, bilinçdışı seviyede de olsa, babasını öldürüp annesiyle evlenmektir; sonra ise işin içine ıstırap girince ne olup bittiğini öğrenmek ister. Demek ki Lacan'ın deyişiyle, başlangıçta Oidipus kendi kendisinin arzu nesnesidir; peki bilmek isteyen Oidipus da kendi kendisinin arzu nesnesi midir? İnsanın ne yapmış olduğunu bilmesi bilinçdışı kanıların cesaretine sahip olmaması mıdır? Oidipus'un cezası, kendi kendisinden alacağı intikam, belli bir bilgiyle gelir. O halde, psikanaliz projesi bireyin bilgi yoluyla kendisinden intikam alması mıdır diye sorabiliriz.

Othello bilme ihtiyacı içinde olan bir kişi konumundadır. Trajik kahramanı trajik yapan, bilgi denilen belli bir tatmin tasavvuru yoluyla arzusuna ihanetidir denebilir. Oyunun ilk repliği –Roderigo'nun Iago'ya söylediği "Hem de bildiğin halde söyleme bana" cümlesi– emir kipindeymiş gibi görünen bir suçlamadır. Oyun Roderigo'nun Iago'yu kendisinden bilgi saklamakla suçla-

masıyla başlar ama bu suçlama bir buyruk şeklinde gelir: Söyleme bana. Othello'nun hiç kuşkusuz inandığı –var olduğunu bildiği– şey başka biri hakkındaki belli bir bilgidir. Kısa süre sonra Othello, daha öncesinde istemişse bile Desdemona'yı istemeyecektir. Tony Tanner da makul bir önermeyle, Othello Desdemona'yı gerçekten istemiş olsaydı Iago'nun aklını çelmesine o kadar kolay izin vermezdi, yorumunu yapar. Othello'nun istediği, Desdemona'nın sadakatsizliğine dair gözle görülür bir kanıt, kendisini aldattığını gösteren bir bilgidir. Burada bir arzu nesnesi bir diğeriyle sıradışı ve dehşet verici bir şekilde yer değiştirir: Desdemona arzusunun yerini onun sadakatsizliğini öğrenme ve onu öldürme arzusu alır (pek çok insanın dikkat çektiği üzere Othello, Iago'yu öldürmeye çalışırken çok daha fazla zorlanır). "İnsanın arzusundan kaçınması", insanın "arzu" denilen kesin bir şeyi olduğu ve trajik kahramanın da bu kesinliği alınyazısı olarak sonuna kadar yaşadığı izlenimini uyandırır. Ve bizatihi bu arzuya ihanet etmek –ondan kaçmak ya da onu Lacan'ın "bilgi tutkusu" dediği şeye dönüştürerek bastırmak– mümkündür. Lacan'ın bu tasviri bize bir bilgi olarak sunduğu gerçeği bir yana, ortaya şöyle bir soru çıkıyor: Bilgi arzusu –arzu edilen başka bir kimseye ilişkin bilgi edinme arzusu– insanın arzusuna ihanet ve bu sebeple de insanı daimi bir suçluluk içine sokacak bir şey midir? Yoksa tatminin temsil edilmesi midir arzuya ihanet? Belki de adına tatmin kurmacası demenin daha doğru olacağı tatmin tahayyülü, başka bir insana dair derin bir yanıltmaca, hedef şaşması, yanlış bilgi midir? Sanki birisini yanlış hayal etmek, o kişinin sağlayabileceği tatmini son derece kesin bir biçimde hayal etmekmiş gibi (ki bu da, o kişi böyle bir tatmin sağlamıyorsa bunu bizden esirgediği ya da başkasına sağladığı anlamına gelir). Ve sanki belli bilgi türleri –bunlara iyimser tatmin fantazileri de diyebiliriz– hem tatminin önkoşulu hem de kendileri tatmin kaynağıymış, sanki belli bilgiler arzu nesnesiymiş gibi. Bu arzu nesnesi bir kişiyse, tatmin tahayyülümüz o kişiyle aramızdaki ilişkiye dair bir

kesinlik içerir – sözgelimi onun mevcudiyetine, ulaşılabilirliğine, güvenilirliğine, bize karşı dürüstlüğüne, sadakatine, kısacası bilinebilir olduğuna ilişkin bir kesinlik. Bu kişi bizim için belli bir tatmini sağlayan kişidir diyebiliriz. *Disowning Knowledge* kitabının, burada daha önce alıntıladığım ama tekrar bakmakta yarar gördüğüm bir pasajında Cavell şöyle der:

> Othello için Desdemona'nın kanlı canlı, kendinden ayrı, başka bir varlık olduğundan daha kesin bir şey yoktur. Ona işkence eden tam da bu olasılıktır. Istırabının nedeni başkasının varlığını –dolayısıyla da kendi bağımlı ve eksik varlığını– sezinlemektir. ... Desdemona'nın sadakatinden şüphesine ilişkin beyanları daha derin bir kanının üzerini örtmek için uydurulmuş bir kılıftır; çok daha dehşet verici, dile gelmez bir kesinliği örten dehşet verici bir kuşku. ... Şüpheciliğin sebebine ilişkin dönüp dolaşıp vardığım sonuç işte bu: Şüphecilik insanlık halini, insanlığın durumunu düşünsel bir zorluğa, bir bilmeceye dönüştürme girişimidir. ("Metafizik bir sonluluğu düşünsel bir eksiklik" şeklinde yorumlamaktır.)

Bağımlılık elbette bir bilgi sorunu olarak ortaya çıkmaz. Peki nasıl o hale gelir? Ve sonrasında, süreç içinde tatmine ne olur? *Othello* bize bu konuda bir ipucu ya da daha ziyade psikanalizin ortaya koymak yani bilgiyle alakalı bir sorunsala dönüştürmek istediği karmaşık bir drama sunar. Birey nasıl olur da gereksinim duymaktan çıkıp bilme gereksinimi duymaya başlar? Psikanalizin "gelişim" diye adlandırdığı bu dramada tatminin kaderi nedir? Çocuk ihtiyaç içindedir, sonra da bilmeye ihtiyaç duyar. Winnicott'ın bütün filozofların bir zamanlar bebek olduğu tespitini hatırlamakta yarar var. Bunun yanı sıra hiçbir bebeğin bir zamanlar filozof olmadığını da hatırlamak gerekir. Bebeklerin bir sloganı olacak olsaydı bu, "Hemen tatmin edin kendinizi" olurdu.

Shakespeare'in "tatmin" kelimesini en çok *Othello* oyununda zikretmiş olması ve oyunun başında Brabantio'nun tatmininin

mevzubahis edilmesi dikkat çekicidir. Kızıyla ilgili bir konuda tatmin yani adalet arayışında olan mağdur bir baba söz konusudur burada. I. Perde 2. Sahnede Othello, Brabantio'ya dosdoğru şöyle sorar:

Othello: Bu suçlamanıza karşı kendimi savunmam için
Nereye gitmemi istiyorsunuz?

Brabantio: Hapishaneye. Yasalar önünde
Hesap vermen isteninceye kadar hapse.

Othello: Ya olur dersem?
Duka'nın habercileri duruyor yanımda.
Beni çağırtmış acele bir devlet işi için.
O zaman Duka ne der acaba?*

Othello ilk anda kendi tatminini dert edinmiş gibi görünmez. O anda asıl meselesi, bu iki üst düzey Venedikliden hangisini tatmin etmesinin uygun düşeceğidir. Tatmin yükümlülükle, itaat etmekle –"Ya olur dersem?"– ve daha sonra çarpıcı bir tabirle "görevin ikiye bölünmesi" olarak adlandırılan durumla ilişkilidir. Tatmin edilmesi gereken adamlar ve bir devlet vardır. Othello'nun buradaki ikilemi –tatmin mefhumunun bir parçası olduğunu göreceğimiz ikilem– şudur: Kimi tatmin etmem daha adil olur; kime daha çok tatmin borçluyum? Bu aşamada Othello için tatmin etmek, o tatmini kim en fazla hak ediyorsa ona bir şey sunmak anlamına gelir. Fakat devlet mi, birilerinin kızı mı korunmayı daha çok hak eder? Othello burada hangi kanunun tatmin edilmesi gerektiğini sorar (tatmin bir hükmün doğru şekilde uygulanmasıdır). Othello kendisini tatmin edilmesi gereken kişi değil birilerini tatmin etmesi gereken kişi olarak ortaya koyar. Ya da kendi tatmini üstlerinin tatmin olmasına bağlı olan bir kişi olarak. Ancak her şeyin ötesinde, *Othello*'nun başında tatmin mese-

* *İng. "How may the Duke be therewith satisfied?"* Bire bir çeviriyle: "Duka nasıl tatmin olacak o zaman?" – *y.n.*

lesi rekabet halinde tatminler barındırır.

Duka ve Brabantio karşısında kendisini savunurken Othello daha bariz başka tatminlere atıfta bulunur ve onları Desdemona'yla ilişkisinin bunlar üzerine kurulu olmadığına ikna etmek için büyük çaba sarf eder. Desdemona'ya duyduğu aşkı şu şekilde anlatır: "Ne kendi zevkim için istiyorum bunu/ Ne de ateşlenip kocalık hakkımı kullanmak için,/ Gençliğin taşkın, sorumsuz tatminlerini çoktan aştım çünkü,/ Onun isteğine karşı açık ve cömert davranmaktır dileğim"* (I.3). Sondan bir önceki dize hem *folio* hem de *quarto* baskılarında tahrifata uğramış addediliyor. Öyle olsun olmasın, bu ilginç ekleme ya da düzeltme Othello'nun tatmininin oyunun III. Perdesinin 3. Sahnesinde su yüzüne çıkacak olan doğasına ilişkin bir soruyu gündeme getiriyor. O sahnede Iago'nun Othello'ya ısrarlı, ürkütücü ve yıldırıcı bir şekilde sorduğu soru, kendisini neyin tatmin edeceğidir. Ve bu açıkça şu demektir: Othello'yu Desdemona'nın sadakati mi sadakatsizliğimi tatmin edecek? Soru bir bakıma neyin delil teşkil ettiğine ve bir bakıma da belli tür bir tatmin peşine düşüldüğünde delilin nasıl mesele haline geldiğine yöneliktir. Ve oyunun bu sahnesinde ampirizm ile arzu ve özellikle de intikam arasında bağ kurulur. Delillerin sağladığı tatmin, bir şeyin lehine veya aleyhine –mümkünse kimsenin inanma kapasitesini zorlamadan– gerekçeler sunmanın tatminidir. Freud'a göre, bireyin her daim bilinçli olarak veya bilinçdışı düzeyde tatminini gerekçelendirme zorunluluğu tatminin bir parçasıdır; hatırlarsak Freud gerçeklik-beninin işlevsellikle, işe yarar olanla ilgilendiğini söylemiştir. Ve belki de tüm yasal davalar gibi –arzulama da içselleştirilmiş bir davadır– tatmin de kefaret ve dolayısıyla intikamla ilintilidir. Adalete dair tatminlerle duyumsal doyumlar iç içe geçmiştir. Gelişim, hayati ihtiyaçların duyumsal tatminleri ve bunların getirdiği hazlardan hakkaniyet, sadakat ve bilgiye geçiş sürecidir.

* Çeviride küçük bir değişiklik yapılmıştır. – *y.n.*

III. Perdenin 3. Sahnesinde tatmin kelimesini ilk kullanan, Othello'nun içine kurt düşürme derdindeki Iago'dur. Görünürde masumane bir tavırla, "Hanımıma kur yaptığınız günlerde,/ Biliyor muydu Michael Cassio, sizin onu sevdiğinizi?" diye sorar, bir yanlış anlaşılmayı düzeltmek istermişçesine. Othello cevap verir: "Evet, başından sonuna kadar. Niye sordun?" Iago: "Aklıma bir şey takıldı da. Önemli değil."* Kendisinin de bildiği gibi, aklına takılan bu zararsız düşünce zarara yol açar ve kuşkuların tatmin edilmesi fikrini ortaya atar. Düşünce kuşkuya dönüşünce tek tür bir tatmin söz konusudur. Iago'nun yaptığı şey Othello'nun zihnindeki çatışmayı yok etmek, çekişme halindeki tatminleri sadece sadakatsizliğin kanıtına indirgemektir. Othello Desdemona'nın masumiyetini kanıtlama tatmininden çabucak feragat eder. Iago'nun üzerine gittiği şey Desdemona hakkındaki hakikatten ziyade daha rahatsız edici bir sorudur: Othello'yu neyin tatmin edeceği sorusu (Desdemona'nın Othello'yu tatmin ettiği fikri kısa sürede unutulur gider). Bir anlamda sorun Desdemona olmaktan çıkıp Othello'nun tatmin olmasına dönüşür. Iago neredeyse sadece söz konusu kelimeyi telaffuz etmek suretiyle, Othello'nun ilk defa kendi tatminini düşünmesine yol açarak Othello'nun çözülmesine sebebiyet vermiştir. Iago'nun güdümüyle Othello, oyunun başından bu yana ilk defa açıkça önce kendi tatminini ister ve sonra da bunu tanımlama ihtiyacı duyma aşamasına gelir. Ama esasen Othello'nun tek istediği tatmindir, bir "delil"dir, "aldattığını gösteren elle tutulur bir delil" – ve bunun tanımını yapma işini de Iago'ya devreder:

Othello: Yer gök hakkı için, karım hem namusludur diyorum,
Hem de belki değildir diye kendimi yiyorum.
Seni hem doğru bir adam sayıyorum
Hem değildir diye kuşkulanıyorum.

* *İng. "But for a satisfaction of my thought. No further harm."* Bire bir çeviriyle: "Bir düşüncemi tatmin etmek için. Zararı yok." – *y.n.*

Delil göster bana.
Bakire Tanrıça Diana'nın yüzü kadar temiz olan adı,
Şimdi artık kirlendi, karardı suratım gibi.
Öldürücü ipler, bıçaklar, zehir, ateş ve
boğan sular varken,
Bu işkenceyi sürdüremem ben.
Ah, bir tatmin olabilseydim!

Iago: Görüyorum ki, kuşku sizi yiyip bitiriyor efendim.
Bu kuşkuya sizi ben düşürdüğüm için pişmanım.
Tatmin olabilseydim mi diyorsunuz?

Othello: Olabilseydim mi? Hayır, mutlaka tatmin olmalıyım.

Iago: Tatmin olabilirsiniz de, ama nasıl? Nasıl tatmin
olacaksınız efendim?
Ağzınız bir karış açık onu gözlerinizle görünce mi?
Öyle alt alta üst üste mi?

Othello: Lanetlenerek gebersin! Ah!

Iago: Onları bu durumda yakalamak sonra da cezalarını
vermek,
Sanırım çok zor. Onları görse görse kendi gözleri görür.
Öyleyse ne olacak? Nasıl olacak bu? Ne diyebilirim ki?
Nerede bulunacak bu tatmin?
İster tekeler gibi ateşli,
İster kızışmış maymunlar gibi,
Çiftleşme zamanı gelmiş kurtlar kadar şehvetli,
İster sarhoş olmuş cahiller kadar budala olsunlar,
İmkânsızdır onları bu durumda görmek.
Ama yine de gerçeğin kapısına doğrudan götürecek
Tahminler ve kuşkulu durumlar yeterliyse,
Bunları gösterebilirim size.

Othello: Beni aldattığını gösteren elle tutulur bir delil bul bana.*

* Çeviride küçük değişiklikler yapılmıştır. – *y.n.*

Destekli monolog da denilebilecek bu diyalogda, diğer şeyler bir yana Iago'nun bir başkasının arzusunu ya da daha ziyade tatmininin doğasını tesis ettiğini görüyor ve duyuyoruz. Othello "bir tatmin olabilseydim" durumundan "Olabilseydim mi? Hayır, mutlaka tatmin olmalıyım" ve "Beni aldattığını gösteren elle tutulur bir delil bul bana" aşamasına hızla geçer. Iago Cassio'nun farazi rüyasından bahsedince Othello, "daha önce olan bir şeyi gösteriyor," der. Ve onu söz konusu noktaya bu denli çabuk getiren, Iago'nun onu neyin tatmin edebileceğini öyle çarpıcı bir şekilde ortaya koymasıdır. "Nasıl tatmin olacaksınız efendim?/ Ağzınız bir karış açık onu gözlerinizle görünce mi?/ Öyle alt alta üst üste mi?" Iago'nun tek yaptığı Othello'ya ısrarla tatmin ve onu neyin tatmin edeceği üzerine sorular sormaktır. Hem soyut hem somut, hem mesafeli hem de dolaysız sorulardır bunlar. "Tatmin olabilseydim mi diyorsunuz?" ... "ama nasıl? Nasıl tatmin olacaksınız efendim?" ... "Nerede bulunacak bu tatmin?" ... "gerçeğin kapısına doğrudan götürecek/ Tahminler ve kuşkulu durumlar yeterliyse,/ Bunları gösterebilirim size." Othello tatminle ilgili düşünmeye bu denli zorlanınca aklına intikam ve cinayetten başka bir şey gelmez.

Şunu da belirtmek gerekir ki arka planda Iago Roderigo'nun Desdemona'ya ulaşmasına yardım ederken, tatmin mefhumu açık bir şekilde gerekçelendirmeyle ilişkilendirilir. Kendisini Cassio' yu öldürmeye teşvik eden Iago'ya, "Başka sebepler de göstereceksin ha!" der Roderigo. Iago da bu sebeplerin onu tatmin edeceğini söyler; IV. Perdeye gelindiğinde seyirci artık tatmin kelimesine kulak kabartır hale gelmiştir zaten. Roderigo V. Perdenin başında konuyu biraz daha açar: "Bu işe pek öyle bir hevesim yok hani,/ Ama Iago akla yakın nedenler ileri sürdü." Nedenler ya da gerekçeler tatmin edicidir ve tatminin önkoşulu olabilir. "Beni aldattığını gösteren elle tutulur bir delil bul bana,"* demişti Othello Iago'ya. Oyun bize gerekçelerin ve delillerin tatminle bir şekilde iç içe geçmiş olduğunu söyleyip durur. Tatmin filozofla-

rın "gerekçeler alanı" olarak adlandırdığı yerdedir; Robert Brandom'ın *Reason in Philosophy* adlı eserinde, "gerekçe sunma ve istemeye yönelik toplumsal uygulama" dediği şeydedir. Tatmin gerekçelere dayanır ve onlar olmadan mümkün değildir; *Othello*' da böylesine gerekçeler gerektiren tatmin ise rakip görülen erkeğin ya da hüsrana sebebiyet veren kadının öldürülmesi tatminidir. Tatmin hak sahipliği ile ilişkilidir.

Othello'da karakterleri tatmin eden şeyler ve tatmin arama biçimleri sıradışıdır. Bir şekilde birbirinin yansıması olan Othello ve Iago için tatmin edici olan, intikamı meşrulaştırmak ve intikam almak, elle tutulur deliller/gerekçeler bulup bunları hak iddia etmek için kullanmaktır. İntikamın gerekçesini ortaya koyup bu yolda ilerlemek tatmin edicidir, hatta belki de temel tatmin türlerinden biridir. Hiç şüphesiz Shakespeare tragedyalarının tamamı –belki de tüm tragedyalar– intikamı meşrulaştırmaya yetecek sebepler bulmanın yarattığı talihsizliği anlatır. Başka türlü söyleyecek olursak: Tragedya insanların hak sahipliğini yanlış değerlendirmesi sonucu ortaya çıkar. O zaman şöyle bir soru doğuyor: Neye hakkınız olduğu konusunda yanılmak mümkün müdür? Eğer öyleyse yanılmanın kriteri hangi kaynağa dayanır? Hak sahipliği konusunda gerçekçi bir fikir sahibi olmak mümkün müdür – özellikle de sınıf farkları belirginliğini yitirmeye başladığında ve hak sahibi olmak şu veya bu şekilde her zaman için bir tatmine hakkı olmak anlamı taşıdığında? Peki hazza ve gelişim süreci dediğimiz şeye ilişkin psikanalitik açıklamalar hak sahipliği ile tatmin arasındaki bağlantıya ne katabilir?

Othello'nun bizi yönelttiği, Freud'la bariz bir bağlantısı olan ve psikanalizin ele almayı sürdürdüğü şey sadece intikamın tatmin edici olduğu fikri değil, tatminin kendisinin intikam içerebileceği

* "*Give me a living reason she's disloyal*" repliğinde elle tutulur bir delil istenir ancak burada kullanılan *reason* kelimesi daha genel anlamıyla "neden" ya da "gerekçe" anlamına gelir. – *ç.n.*

yolundaki daha rahatsız edici fikirdir. Örneğin Oidipus hikâyesi de *Othello* gibi intikamın sağlayabileceği hazları düşünmenin bir yolunu sunar bize, ancak tatminin özünde ya da kısmen intikamcı olduğu fikrini nerede bulabiliriz? Cevabın bir kısmını yanlış bir şekilde sapkınlık addedilen vakalara ilişkin psikanalitik izahların bazılarında bulmak mümkündür. Duyduğum tatmin beni hüsrana uğratan insanlardan aldığım bir intikam mıdır? Birilerine sadık olmam beni hayal kırıklığına uğratmalarına karşı geliştirdiğim bir savunma mıdır? Iago ile Othello'nun peşine düştüğü tatmin, kendilerini hüsrana uğratan insandan alınacak intikamdır. (Othello ile bağlantılı olarak) Desdemona ve (Iago ile bağlantılı olarak) Othello için diyebiliriz ki, kendi hayal kırıklıklarıyla yüzleşmemek adına amansız bir sadakat gösterirler. Othello Desdemona'nın evlendiği adam çıkmaz, Iago da Othello'nun varsaydığı gibi dürüst değildir. Tragedya kahramanlarının yüzleşemedikleri birtakım hayal kırıklıkları olduğu söylenebilir, hatta bu oyunların yüzleşilemememiş ve tamamına ermemiş hayal kırıklıklarının sonuçlarını anlatan hikâyeler oldukları da. Psikanalizin söyleyebilecekleriyle bağlantı kurabileceğimiz noktalardan biri de budur. Psikanalizin bakış açısından, gelişim sürecinin her aşaması bir hayal kırıklığına tekabül eder – doğum (anneyle) bir olamamanın hayal kırıklığına, memeden kesilme ihtiyaç duyulan nesneyi kontrol edememenin hayal kırıklığına, Oidipus kompleksi her şey olamamanın getirdiği hiçliğin hayal kırıklığına, ergenlik ebeveynlerin otoritesine dair hayal kırıklığına vesaire. Hayal kırıklığı trajik olabilir ya da trajik bir tarafı olabilir, ancak psikanaliz açısından tragedyadaki asıl yıkım gözardı edilmiş hayal kırıklığında yatar. Desdemona sadakatsiz değildir; Cavell'ın belirttiği gibi, mesele Othello'nun onu bütünüyle kontrol edemeyeceği gerçeğiyle yüzleşememesidir. Sıradan yıkıcı hayal kırıklıkları, bastırıldıklarında intikam almak için geri dönerler. Cennet yitirildiğinde insanlar hiçbir şey olmamış gibi devam edemez.

Richard Rorty bir keresinde şöyle yazmıştı: "Sorun şu ki, sevgi (ve dolayısıyla cesaret ile korkaklık, fedakârlık ile bencillik) Freud okunduktan sonra farklı bir şeymiş gibi gözüküyor insana." Aynı şekilde, hayal kırıklığı ve onu takiben içine düşülebilecek yeni yanılsamalar da öyle (tragedyaların son sahnelerinin son dakikaları bunun içindir, tekrar gözden geçirmek için). *Othello*'da böyle bir yeniden gözden geçirme, az önce şahit olduğumuz hikâyenin başkalarına iletilmesiyle başlayacaktır: Oyunun son dizelerinde Lodovico, "Ben hemen şimdi gemiye binip gideceğim./ Bu üzücü olayı, büyük bir üzüntüyle/ Anlatacağım devlete," der (V.2). Bu gerçekler karşısında hem yola devam edip hem de baştan başlamamız gerektiği söyleniyor gibidir. Birtakım şeyler doğruymuş gibi yaşamaya devam edemeyiz; Iago ve hatta Othello güvenilir insanlarmış ya da devletin güvenilir hizmetkârlarıymış gibi sürdüremeyiz yaşamımızı. Yaşayarak öğrendiğimiz şey, deneyimlerin içtenlikle sarıldığımız (kendimize ve başkalarına dair) inançlarımızı sürekli bizden çekip aldığıdır. Kendimizle ilgili bazı şeylerin doğruluğuna inanarak yaşamayı sürdüremeyiz. Bizi tatmin eden şeylerin güncellenmesi gerekir.

Tabii ki bir vakitler bizi tatmin eden şeyleri anne babamız ya da küçüklüğümüzde bakımımızı üstlenen başka insanlar sağlıyordu. Ve çocuğun aile dışında bulunacak tatminler olduğunu fark ettiği an ya da anların çok önemli olduğu açıktır. Çocuk bu anlarda anne babasını katlediyormuş, ölçüsüz ve korkutucu bir acımasızlık sergiliyormuş gibi hissedebilir. Yahut felsefeci Annette Baier'in *Reflections on How We Live* (Nasıl Yaşadığımıza Dair Düşünceler) adlı kitabında anne babalık konusuna yeni bir bakış açısı getirerek ifade ettiği gibi, "Ebeveyn sevgisi, anne ya da baba fark etmez, etik açısından uzman bilgisi denli tehlikeli ve merkezi bir kavramdır," çünkü otoritenin otoriterlik denen sapkınlığa, ahlakın ahlakçılığa dönüşmesine yol açar. "Samimiyetin Ahlaki Tehlikeleri" başlıklı yazısında Baier, psikanaliz külliyatı-

nın "sapkınlık sorunsalı" olarak adlandırdığı meseleye geri götürür bizi. "Sonuç olarak Freud bize sevgi/aşk hakkında ne öğretmiştir?" diye sorduktan sonra şöyle devam eder:

> Sevginin/aşkın bağımlılıkla başladığını, ilk nesnesinin çocuğun bütün dünyasını oluşturan daha muktedir ama sevgi dolu anne olduğunu ve annenin besin, güvenlik ve haz kaynağı olmaya devam ettiğini. Sevgi/aşk patolojilerinin hepsinin kaynağında bu öncül orantısız bağımlılık durumu yatar. Anne sevgisinin iyi türden olabilmesi için hem anneliğin getirdiği üstün iktidarı istismar etmekten kaçınması hem de çocuğu zorbaya dönüştürecek mutlak özveriden uzak durması gerekir. Güç konusunda eşit olmayan bireyler arasındaki sevgi/aşk ancak daha az güçlü olanı eşit bireyler arasındaki sevgiye/aşka hazırlıyorsa iyidir. Ortaya çıkardığı şey orantısız bağımlılığın uzamasına müsamaha ya da karşılıklı ve eşit bağımlılığa hazır olmak yerine her tür bağımlılıktan korkmaysa, başarısızlığa uğranmış demektir.

Böyle bir açıklama önce doğru ve faydalı gözükse de bir yerden sonra fazla naif, fazla iyimser bir tatmin imgesi sunduğu görülür. Başka bir ifadeyle, bu bağlamda "orantısız" kelimesi gayet anlaşılırken "eşit" kelimesinin pek bir anlamı yoktur. Sevgi/aşk eşit bireyler arasında olmaz çünkü bu duygunun kendisi insanlar arasında orantısızlık yaratır (bu durum bizi hayal kırıklığına uğratabilir ama yararlı bir hayal kırıklığıdır bu). Sevgi/aşk insanlara başlangıçtaki eşitsizliği hatırlatır ve onları o konuma sokar. Sevgi/aşk insanların eşitliklerini yitirdikleri ortamdır. Bunun sebebi de, bizzat Baier'in ortaya koyduğu gibi, orantısız bağımlılığın özgün durum olmasıdır (analist Enid Balint de yıllar önce çocuk için annenin her şey demek olduğunu ama anne için çocuğun her şey demek olmadığını dile getirmiştir). Baier'in dediği gibi, "anneliğin getirdiği üstün iktidarı" istismar edip etmemek çok şeyi değiştirir, ama hepimiz hayata bu kurucu orantısız bağımlılık pozisyonunda başlarız. Dolayısıyla birini sevdiğimizde döndüğü-

müz, müracaat ettiğimiz yer bu orantısız bağımlılık ve ona karşı geliştirdiğimiz çarelerdir. Sevgi/aşk repertuvarımızda orantısızlık yerini hep korur. Patoloji denilen şeylerin ortaya çıkış sebebi eşit konuma gelme, durumu tersine çevirme, bu ilk doğal düzenden intikam alma çabaları, hayatın bir gerçeğine bulunan yanlış çözümlerdir (esasında intikamın fonksiyonlarından biri de çözüyormuş gibi göründüğü sorunun doğasını gizlemektir). Amaç bu orantısız bağımlılığı bir daha asla hissetmemektir (Othello'nun istediği gibi) ya da kerhen bu hisle yaşarken durumu tersyüz etmeye çalışmaktır (Iago'nun yaptığı gibi). Üstün de olsak hakir de, sadist de olsak mazoşist de, ilk açmazımızda bulduğumuz çözümler bunlardır. İlk başta tek bir tatmin kaynağı mevcuttur. Önce bir tane vardır ve sonra daha çok olur. Baier'in tabiriyle "anneliğin getirdiği üstün iktidarı istismar etmek" –veya annenin böyle bir niyeti olmasa da çocuğun durumu böyle deneyimlemesi– psikanalist Robert Stoller'ın "sapkınlık" diye adlandırdığı durumun önkoşuludur. Sormamız gereken soru şudur: Üstün iktidar her koşulda istismar gibi mi deneyimlenir veya, diğer taraftan ele alırsak, böyle orantısız bir güç neye dönüştürülebilir? Stoller, *Perversion* (Sapkınlık) adlı kitabında şöyle der:

> Nefretin erotik biçimi olan sapkınlık genelde eyleme dökülen ama bazen de gündüz düşüyle sınırlı kalan fantazidir (gündüz düşü ya kendi kendine kurulur veya pornografi şeklinde başkalarınca hazırlanır). Bu, kişinin dört dörtlük bir tatmin için tercih ettiği, öncelikli olarak husumet güdümünde ortaya çıkan mutat bir sapmadır. ... Sapkınlığın barındırdığı husumet, sapkınlığı meydana getiren eylemlerin içinde saklı olan intikam fantazisinde biçimlenir ve çocukluk travmasının yetişkinlik zaferine dönüştürülmesine yarar.

Annette Baier'in annelik izahında olduğu gibi, tercih edilen normu ya da ideali tanımlanan patolojiden çıkarsamak durumundayız. Baier'de tercih edilen biçim eşit bireyler arasındaki sevgi,

"orantısız bağımlılığın uzamasına" müsamaha gösterilmemesi ve "karşılıklı ve eşit bağımlılığa" hoşgörüydü. Stoller'da da tercih edilen biçim çok farklı değildir. Yarı naif "karşılıklılık" fikri burada da gündeme gelir – büyülü ve dolayısıyla yanlış yönlendiren bir kelime. Sapkın olmayan arzuda, dört dörtlük bir tatmin için elzem olan ve husumet güdümünde ortaya çıkan zorunlu ve mutat bir sapma yoktur ve sapkın olmayan arzu intikam duygusundan arınmıştır. Stoller intikama sebep oluşturan bir unsur daha ekler: "çocukluk travmasını yetişkinlik zaferine" dönüştürmek. Stoller'ın bahsettiği çocukluk travması, Baier'in bahsettiği "anneliğin getirdiği üstün iktidarı istismar" ile bağlantılıdır. Çocukluk travması erken dönemdeki bağımlılığın iyi veya kötü kullanımına bağlı olarak ortaya çıkar; Stoller'ın "travma" dediği şey ise "çocukluk" için kullanılan başka bir kelimeden ibaret olabilir. Çocukluk orantısız bağımlılığın önlenemez bir biçimde yol açtığı travmaların toplamıdır; eşitlik bu kaçınılmaz ilk hakikatin yön verdiği bir fikirdir. Belki de söz konusu orantısızlığı yok etmeye çalışmaktansa orantısız bağımlılığın daha iyi versiyonlarını bulmaya çalışmalı ya da farklı tatmin türleri aramalıyız. Stoller'ın "dört dörtlük bir tatmin" dediği şeyin önkoşulu, farklı düzeylerde olsa da, hepimiz için intikamdır.

Ancak problemin kökeni olduğu varsayılan anne-çocuk ilişkisine dönmenin açığa çıkardığı şey, intikamın kendisinin bir tür gözbağı olduğudur. Birincil ve belirleyici orantısızlığın telafisi yoktur; sadece ona karşı bir zafer kazanma yanılsaması, başka bir gözbağı vardır (gözbağının üretebileceği tek şey daha çok gözbağıdır). Bu hikâyede yetişkin, bir çocuğun yetişkinlik hakkındaki fikirlerini eyleme döker. Nesne karşısındaki tüm zaferler kişinin nesneye duyduğu ihtiyaç karşısında zafer kazanma girişimleridir. Nesneye duyulan ihtiyaç karşısındaki tüm zaferler de taviz verilmiş tatmin biçimleridir. Böylesine meşakkatli araçlar (girift seks aygıtları) gerektirdiğine göre, tatminin çok istikrarsız bir şey olduğu düşünülüyor demektir; böyle tatminlerin peşinde koşan biri

de bu tatminlere ve mümkün hale gelmeleri için neler gerektiğine dair sağlam bir bilgiye sahip olmalıdır. Stoller'ın "dört dörtlük tatmin" tabiri kulağa zorlu bir hedef gibi geliyor; değişmez kesinliklerle kuşatılmış bir şey gibi. İntikam gibi. Dört dörtlük bir tatmin için ihtiyacım olan şey bu. Sürprize yer yok. "Hemen soruşturup anlayın" cümlesi sadece aradığınızın ne olduğunu bildiğinizde bir anlam ifade eder. Iago'nun dediği gibi mesele "tokun iştahını yeniden açmak için" ne yapılacağıdır (II.1). Ya da tatmin iştahımızı yeniden nasıl açacağımız. Stoller ve Baier'in nezdinde, tatmini intikamla bir tutmayan şanslı insanlar vardır.

Mümkün mertebe şematik bir şekilde ifade etmek gerekirse, psikanalitik bakış açısına göre çocuk, beklemeye başladığında aynı zamanda fantazi kurmaya ve bildiğini düşünmeye başlar. Yaşadığı hüsran içinde bir tatmin imgelemi kurgular. Psikanalistlerin dile getirdiği gibi, karnı acıktığında kendisini tatmin edecek nesnenin kontrolünün onda olmadığını anlamaya başlayınca, buna çare olarak memeyi hayal eder. Hüsran yalnızca bir tatmin imgesi vasıtasıyla doğabilir; bu çerçevede bilgi hüsranla, eksikliği, noksanlığı veya yokluğu hissedilen şeyle alakalıdır. Çocuk açtır, meme fantazisi kurar ve anne yeterince güvenilirse ve geç kalmayıp erken gelirse çocuk, varsaydığı bilginin kesinliğine kani olur. Açtır, memeyi hayal eder ve meme gelir; bunun adı güven duygusudur. (Tabii ki yetişkinliğimizde cinsel arzulara kapıldığımızda aynı prensip işlemez.) Çocuk açsa ve meme fantazisi kurduğunda meme gelmiyorsa, bu defa başka bir kesin bilgiye ulaşır: nefret, ümitsizlik ve intikam. Bu şemada çocuğun tatminle kurduğu ilişkinin iki aşaması vardır; aynı zamanda birer hayal kırıklığı olan iki biçimlendirici bilgi öğesidir bunlar. Birincisi, tatmin olmanızı sağlayan şey başkasının sunduğu bir hediyedir (ki bu da ona imrenmenize sebebiyet verebilir) ve ikincisi, tatmin olmanızı sağlayan şey sizden önce bir başkasına açıktır ve paylaşılması gerekir (bu da kıskançlık ve rekabete yol açabilir). Tetikleyici bir hüsran olmadan tatmin olunmaz. Dolayısıyla da dilenen tatmine

dair bir fantazinin öncelemediği ve bir dereceye kadar yerini tutmadığı bir tatmin söz konusu olamaz (tatmin bütünüyle tatmin edici ama tamamen gerçekdışı bir şekilde başlar). *Shakespeare and the Stoicism of Seneca* (Shakespeare ve Seneca'nın Stoacılığı) adlı kitabında T. S. Eliot'ın Othello için sarf ettiği "gerçeklikten kaçmaya çabalıyor; Desdemona'yı düşünmeyi bırakmış kendisi hakkında kafa yoruyor" sözlerinde yer alan "kendisi hakkında kafa yoruyor" lafını, sadece kendi tatmin fantazisini düşünüyor şeklinde yorumlayabiliriz. *Othello*'nun açıkça ortaya koyduğu gibi, çatışma –hatta tatminlerin çatışması– olmadan tatmin olmaz. Tatmin dediğimiz mücadele sahasını göz önüne aldığımızda, neden kesin hükümlere ihtiyaç duyulduğunu ve intikam alındığını –ya da biraz farklı bir ifadeyle, derdimize bulduğumuz devanın neden kesin bir kanaate varmak ve intikam almak olduğunu, neden kendimizi kandırıp bağımsız kişilere olan bağımlılığımızı gizleyerek tatmin arayışına gittiğimizi– rahatça görebiliriz.

Ama burada dikkate değer başka bir şey daha var ki o da şu: Kesin bilgi ve intikam kaçınılmaz hüsran sorununa bulduğumuz devalarsa, o zaman aynı şeyler aynı sebeplerle tatmin için de derdimize devadır. Bunlar dört dörtlük ya da daha gerçek tatmin olasılıklarının ikamesidir, o olasılıkların yetersiz süblimasyonlarıdır. Kendimizi hüsrandan kurtarmak için bulduğumuz yollar kendimizi tatminden kurtarmak için bulduğumuz yollardır. Ve kendimizi tatminden kurtarmak için tatminimize dair fazla kesin ve etkili imgelerden faydalanırız. Kendimizi kandırıp tatminden mahrum bırakmak için tatmini kullanırız. Başka bir deyişle, karşı-ütopya anlatısına paralel ya da onunla eşzamanlı ütopik bir anlatıya ihtiyaç duyarız, ki paradoksal bir biçimde, psikanalitik yorum bunların her ikisini de içerir. Freud her şeyden öte, sevgiden/aşktan kaçınarak tatminden kaçındığımızı açığa çıkarmıştır.

Ek:

Deli Rolü Üzerine

"Deli Rolü", Brooklyn Müzik Akademisi'nde delilik mevzusu üzerine üç oyunun (*Macbeth*, *Kral Lear* ve David Holman'ın sahneye taşıdığı Gogol'ün *Bir Delinin Hatıra Defteri*) sahneleneceği sezonun açılış konuşması için hazırlanmış bir metin. Elinizdeki kitap tamamlandıktan hemen sonra kaleme aldığım bu metinde kitabın ele aldığı meselelerin pek çoğuna değiniliyor. Delilik ve deliymiş gibi davranmak bariz biçimde hüsranla, kavrayamamakla, yanına kâr kalmakla ve tatminle ilintilidir. Fakat "delilik" kelimesi, yaşanmayan ya da belli kısıtlamalar içinde yaşanan hayatlar için de kullanılır – en azından aklı başında olduğunu düşünen insanlarca. İnsanın aklının başında olduğunu düşünmesi son derece iç rahatlatıcıdır, ama aynı zamanda çok yanıltıcı ve hatta dikkat dağıtıcı da olabilir. Delilik denen şeyin bu denli korkutucu olması, kısmen yaşamadığımız bir hayatı, başımıza gelme ihtimali taşıyan bir olayı, yapma ihtimalimiz olan bir şeyi, çok vahim bir durumun tek çözümünü temsil etmesinden kaynaklanır. Hatta kaçınmamız gereken bir ayartıyı da temsil ediyor olabilir. Yaşamış olabileceğimiz hayatları düşününce, kaçırdığımıza şükrettiğimiz pek çok hayatın yanı sıra, bundan o kadar da emin olmadığımız bir dolu hayat, kendimizin bir dolu versiyonu vardır. "Deli Rolü" başka şeylerin yanı sıra, her zaman yapmayı başaramadığımız bu ayrım hakkındadır.

Her neslin deliyseniz nasıl davranacağınıza dair kendi katı kuralları vardır.

IAN HACKING, *The Social Construction of What?* (Neyin Toplumsal İnşası?)

"Deli Rolü" başlığını bir başkası önerdi, ben de kabul ettim, çünkü bana Gore Vidal'in Reagan'a taş atmak için söylediği "başkan rolü"* sözünü hatırlattı. Sanki gerçek başkana bir şey olmuştu da Reagan bir süreliğine onun yerini almış, başkanlık yapıyordu. Gerçek başkan orada bir yerlerdeydi –belki hastaydı ya da kaçırılmış hatta suikasta kurban gitmişti– ama bir süreliğine birisinin onun rolünü oynaması gerekiyordu. Birisi zorunluluktan başkanın yerini dolduruyordu. Ve tabii ki Reagan gibi esasında bir aktörseniz, başkan rolünü üstlenmek için daha iyi bir donanıma sahip olabilirsiniz. Yoksa olmaz mısınız? Abartılı bir oyunculuk, fazla biçimci ya da insanları şüphelendirecek kadar inandırıcı bir aktörlük sergileyebilir; bir gaspçı ya da şansı yaver gitmiş bir yedek aktör gibi, bu rol için doğduğunuzu, bu rolün sizin için biçilmiş kaftan olduğunu düşünebilir ve hatta Gogol'ün Poprişçin'i gibi deli deli davranabilirsiniz.

* İngilizcesi *acting president* olan bu tabir esasen "başkan vekili" anlamına gelir, ama bölümün özgün başlığı olan *acting madness* ile bağlantısı –ve burada atılan taşta *act* fiilinin "rol yapmak" anlamının vurgulanması– yüzünden bu şekilde çevrilmiştir. – *ç.n.*

Öncelikle belirtmek gerekir ki bu birbirinden apayrı üç oyunun sözde kahramanları hissettiklerinden daha güçlü olmak ister veya kendilerinde bir güçsüzlük duyumsarlar. Hepsi de yeterince saygı görememekten mustariptir ve bunun sonucunda da acayip davranmaya başlarlar (ve oyunlarda, hani belki anlamamışızdır diye, üstüne basa basa dile getirilir bu). "Beni önemsemiyorlar, beni görmüyor, dinlemiyorlar," diye bağırır Poprişçin. "Ben ne yaptım onlara... Ne istiyorlar benim gibi bir fukaradan – elimde avucumda yok." Tabiri caizse, hepsinin aşağı yukarı her şeye sahip bir kopyası, bir sureti, kendilerinin tercih edilen bir versiyonu vardır ve içten içe kendilerini haksız yere onunla kıyaslarlar. Lear olması gerektiği kadar sevilesi biri midir? Macbeth kazanabileceği kadar "kazanır" mı? ("Onun her yitirdiğini," der Kral, I. Perde 2. Sahnede Cawdor beyini kastederek, "Macbeth kazandı."*) Poprişçin'in öncelikle bir beyefendi sonra da İspanya Kralı olarak hakiki statüsü tanınır mı? Bu üç deli adam, yeni karşı karşıya kaldıkları bir çaresizliğe çözüm ararlar. Başta bu çaresizliğin ne olduğunun pek de farkında olmadıkları söylenebilir. Ve bu üç fevkalade oyunun draması bu çaresizliği gözler önüne serer. Henüz ne olduğunun farkına varılmamış bir kayba çözüm aranır ve çabucak bulunur; çabuk bulunur zira aksi halde ıstırap su yüzüne çıkacaktır (tragedyalar kestirme ama yanlış çözümleri ifşa eder). Dağılmışlığını duyumsamaya başlayan benlik kendisi hakkında büyük iddialarda bulunur. Kayıp karşısında muazzam kazançlar tasarlanır. Tragedya kahramanları gibi birbirinden farklılık gösteren deli dediğimiz insanlar, kendilerini yok olmanın eşiğinde hissederler; hep görünmez olmanın kıyısındadırlar. Deli rolü yapan biri, kelimenin gerçek anlamıyla görüntüyü kurtarmaya çalışan bir insan taklidi yapmak zorundadır. Bu durumun son derece teatral bir tarafı olduğunu söylemeye gerek yok. Ya da biraz daha

* William Shakespeare, *Macbeth*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2012. Tüm *Macbeth* alıntıları bu çeviridendir. – *ç.n.*

farklı bir ifadeyle, bu sorun belli bir teatrallik gerektirir.

Başka insanların dimağında yerini kaybetme korkusu –ihtiyacının görünmez hale gelmesi korkusu– kişinin içinden en canlı, en dramatik performansları çekip çıkarabilir. Fakat varlıklarını hissettiren, (Rousseau'nun deyimiyle) "varoluş duyarlılıkları" çarpıcı olan herkese deli demeyiz. Birinin deli olduğunu ne düşündürür bize? Aklımıza bu kelimenin gelmesine sebebiyet verecek ne tür bir kimlik performansı sergilerler? Neden "gaddar", "gürültücü", "rezil", "vahşi", "eksantrik", "mütehakkim", "tuhaf", "suskun", "istismarcı", "heyecanlı" değil de "deli"? En bariz soruyu soracak olursak, deliler kiminle karşılaştırılır? Bu yargıyı, bu özgül kelimeyi kullanmamıza neden olan standartlar nelerdir? Elbette bir psikiyatr bu soruları çoğumuzun cevaplayamayacağı şekilde cevaplayabilir, ki bu da psikiyatrları hem sorunun hem de bazen çözümün bir parçası yapar. Ancak birinin deli rolü yapması fikri şuna benzer bir şey düşünmeye itebilir bizi: Aklı başındalar deli için neyse oynadığı rol de oyuncu için odur. Deli rolü yapan oyuncu –bazı açılardan gerçekten deli olan biri gibi– deli gözükmeyi öğrenmek durumundadır. Fakat başkalarının ilgisini çekecek şekilde, çoğu delinin olamadığı ama olma ihtiyacı duyduğu gibi deli olmalıdır. Deliler hiçbir zaman yeterince dikkatli bir izleyici kitlesi bulamamış, yaratamamış ya da edinememiş insanlardır. Bu da izleyici kitlesinin ne işe yaradığını düşündürten bir durumdur ve bize ilk izleyici kitlesinin aile olduğunu hatırlatır. Ayrıca ailemizin ilk performanslarımıza verdiği tepkinin kim olduğumuzda ve gerek performans sergilemek gerekse delilik konusunda neler hissettiğimizde belirleyici bir rol oynadığını da hatırlatır.

Vidal'in Reagan hakkındaki yorumu bize başkanın diğer şeyler bir yana, her daim başkan rolü oynayan bir insan olduğunu anımsatır. Başkan veraset yoluyla geçen hükümdarlıklarda olduğu gibi doğuştan hak sahipliğiyle elde etmediği bir rol ve unvanı üstlenmiştir. Hiçbir oyuncu Kral Lear'a diğerlerinden daha çok

benziyor değildir, sadece daha inandırıcı bir performans sergileyebilir. Aynı şekilde hiçbir başkan, başkana diğerlerinden daha çok benziyor değildir; sadece birinin performansını bir diğeriyle ve kafamızda yarattığımız ideal başkan imgesiyle kıyaslayabiliriz (her ne kadar başkanları şov dünyasında yer alan performans sanatçıları gibi düşünmek istemesek de). Bariz ama akılda tutulmasında fayda olan bir noktadır bu. Deli rolü yapmak, başka anlamlarının yanı sıra, belli âdetler çerçevesinde davranmaktır, her ne kadar delilik tanımı gereği alışılmadık davranışlar sergilemek gibi bir anlam içerse de. Ve her ne kadar deli dediğimiz insanlar geleneksel hayatlar yaşayamayan veya yaşamak istemeyen yani içinde bulundukları kültürün âdetlerine uygun davran(a)mayan insanlar sınıfına giriyor olsa da (tıpkı çok değer verdiğimiz bazı kimseler gibi). Orijinal ya da ilksel bir Kral Lear, Amerika Birleşik Devletleri Başkanı ya da deli insan diye bir şey yoktur. Deli denilen insanların profesyonelce sınıflandırıp tedavi edilmesiyle geçen beş yüz yılın ardından artık, en azından Batıda, bir delilik kültürü bulunuyor. Shakespeare'in zamanından bu yana *insanity* (akıl hastalığı) olarak adlandırılan şeyin bilinen tür ve biçimleri oluşmuş durumda. (*OED insanity* kelimesinin ilk kullanımını 1590 yılı olarak gösteriyor; "sağlığa zararlı" anlamına gelen *insanitary* kelimesi ise 1874 yılında kullanılmaya başlamış, bir kullanım anlaşılır bir şekilde diğerini doğurmuş.) Ve teşhis koymak hiç şüphesiz bu kültürel repertuvara eklemelerde bulunuyor. "Orijinal" bir deli olmak, tanısı konmuş bir vaka durumuna düşmemek gitgide zorlaşıyor (ve "deli" kelimesini kullanırken kastettiğimiz, "nevi şahsına münhasır" değil). Konuya hâkim kişilerin derdimizin ne olduğunu bildiklerini iddia etmesi hem rahatlatıcı hem de kısıtlayıcıdır – ve esasında hayat kurtarıcı bile olabilir. Ancak bu oyunların hepsinin de dramatize ettiği gibi, deliler insanların alelacele kendileri hakkında yargılara varmasına neden olur (endişe insanların alelacele yargıya varmasına yol açar). Delilik insanları gerçekte bildiklerinden daha çok şey biliyormuş gibi davranma-

ya teşvik eder. Hiç şüphesiz insanlara emek sarf ettirir, zira karşılarında halledilmesi gereken bir meselesi olan bir insan vardır (deliler kendilerini görmezden gelinmesi ve görmezden gelinmek istenmemesi imkânsız hale getirmeye çabalar).

Bu oyunların hünerinin bir kısmı da, başlangıçta anakarakterleri, Ralph Waldo Emerson'ın tabiriyle "emsal insan" ya da sıradan kişiler olarak düşünmezken, oyunların sonuna geldiğimizde onları bu iki sıfata da layık bulmamızda yatar. Oysa kahramanlar oyun boyunca gitgide daha da tuhaflaşır. Bu oyunlarda deli rolü yapmak demek, kendisini gittikçe yoğunlaşan bir sis perdesinin ardında algılayan bir karakteri canlandırmak demektir. Bir çare yoktur; felaket vardır. Oyunlar sağaltıcı değildir, meramları araçsal olmaktan uzaktır. Fakat tüm tiyatro oyunları gibi bu oyunlarda da kahramanların ihtiyaçlarıyla toplumsal ilişkileri arasındaki bağ dramatize edilir. Aradaki fark –ki bu delilerle ilgili oyunlarla normal ya da daha az deli diyebileceğimiz insanları anlatan oyunların farkına tekabül etmez tam olarak– şudur: Deliler ihtiyaçlarının muğlaklığı ve toplumsal ilişkilerinin barındırdığı tehdit üzerinden tanımlanır. Deli rolü oynamak bu muğlaklığı ve tehdidi oynamak demektir.

Demek ki ortada bir "tedavi" edilebilen ya da edilemeyen gerçek delilik, bir de sahnede deli rolü yapan oyuncular vardır. Başlı başına bir uyuşmazlık, ihtilaf türü olan delilik, kendi tarihiyle ve üzerlerinde üç aşağı beş yukarı anlaşmaya varılmış bazı tanımlarıyla her daim tartışmalı bir konu olmuştur. Ayrıca delilerin şu veya bu şekilde deli rolü, hasta numarası veya düzenbazlık yapıp yapmadığı ve böyle bir soru sormanın ne anlama geldiği de her daim tartışılmıştır. (Rol yapıyorlarsa böyle bir şey yapmalarının sebebi nedir? Amaçları nedir ve bunu yapmayı nereden öğrenirler? Repliklerini nereden alırlar?) Zavallı Tom'un deli rolü yapması Lear'ın deliliğinden tamamen farklıdır. Hasta numarası yapmak, çocukluk performanslarının ilki ya da en azından en temel ve en önemlilerinden biridir, bir amaç uğruna yapılan bir roldür.

Şüphesiz delilik, aklı başındalığın aksine, sıklıkla teatral addedilir (aklı başındalığın örtük tanımlarından biri insanın kendi ihtiyaçlarını anlatma ve karşılatma konusunda başarılı olmasıymış gibi). Bazen de deliliğin teatralliğinin iki yönlü işlediği imasında bulunulur: Delilikte teatral bir yan bulunduğu gibi, teatrallikte, kendi karakterine aykırı davranan insanlarda, olmadıklarını bildikleri insanlarmış gibi yapanlarda, başka insanların cümlelerini telaffuz edenlerde, başkalarının bütün replikleri kapmasına izin verenlerde de deli bir taraf vardır. Sanki tiyatroyla delilik birbirine ayrılmaz bir şekilde bağlıymış ve delilik teatral yanılsamayı ya da tiyatronun limitlerini başka hiçbir şeyin yapamadığı şekilde sınıyormuş gibi (ve hatta delilik teatrallikle ilgili bir şeyi, tiyatronun ardında yatan itkiyi gözler önüne seriyormuş, arzulayan canlılar olmamızın barındırdığı teatral bir şey varmış, arzulamak her şeyden önce bir tiyatro oyunuymuş gibi).

Ama gerçek delilik toplumsal bağları koparır ve deli rolünün böyle bir şeye yol açmaması gerekir. Deli birinin toplumsal ilişkileri deliliğin tanımı gereği tutarsızdır, oysa söylediğim gibi, deli rolünün merak uyandırması icap eder. Deli rolü yapmak insanların ilgisini celp etmeyi ve bu ilgiyi canlı tutmayı gerektirirken, deli olmak sürekli ilgiyi kaybetmenin eşiğinde durmak ya da zaten çoktan kaybetmiş gibi yaşamaktır – veya ilginin geri kazanılması asla mümkün değilmiş gibi. Deli rolü yapmak insanların ilgisini başka türlü çekmekle alakalıdır. İlgi gösterme hevesimizi yok etmediğinde delilik ilgimizin doğasını ve niteliğini dönüştürür. Tiyatro deliliğin tıbbileştirilmesinin –Philip Rieff'in "sağaltılan insan" ve hatta "sağaltmanın zaferi" diye adlandırdığı şeyin icadının– öncülü, paralel metni ve büyük ihtimalle panzehiri olmuştur. Modern hayatın rahatsızlığını çekenler tarafından hem talep edilip hem de yaratılan bu dönüşüm geçirmiş pek çok ilgi türünden biri olan psikanalizde, analist "deli" insanı yahut insanın içindeki deliliği dinler, o kişinin hayatının çok az bir kısmına şahit olur ve konuşur. Tedavi denilen şeyin amacı, yeniden tanım-

lama yoluyla ıstırabı dönüştürmek şeklinde belirlenmiştir. Tiyatroda delilik temsil edilir, drama canlandırılır ve seyirci –en azından modern zamanların kibar seyircisi– dinler. Tabii ki oyunun bir metni vardır; psikanalist hastaya kendi metnini deliliğine karşı savunma amacıyla nasıl kullandığını gösterir. Psikanaliz, en azından niyet itibariyle, fiilen tedavi edici olmayabilse de sağaltıcıdır; amaçları teatral performansla sınırlı değildir. Bu sosyal ilişkilerin birinde dinleyen kişi para alır, diğerindeyse para verir. Psikanalistlik mesleğinin de tiyatro dünyasının da mutabık olduğu konu, delilerin dinlemeye değer olduğu ve hatta en fazla dinlemeye değer insanlar arasında onların yer aldığıdır. Ya da biraz farklı bir ifadeyle, özümsemeye değer taraflarımız (her iki anlamda da) deli tarafımız olabilir. Ama kültürün bir yerlerinde, delilerin insanları değil de insanların delileri dinlemek için para verdiği bir alan olması çok önemli olabilir. Deliliğin ya da daha doğrusu bir karşılık bulamamış deliliğin, birçok başka şeyin yanı sıra radikal bir kendi kendine zarar verme şekli olduğunu ve bunun da insanın sonuçta bambaşka birine dönüşmesine yol açabileceğini gösteren bir alan anlamına gelir bu. Bu alanda deliliğin aynı anda hem kader hem de rol olabileceği; diyelim bu öğrenilmiş bir şeyse ondan kurtulmanın da mümkün olduğu akıllara sokulabilir. Delilik aptalca, bol tekrarlı ya da korkunç bir şeyse, belagatli, hayret verici ve etkileyici hale de gelebileceği düşünülebilir. Ve o radikal kendi kendine zarar verme haline kökten bir kendini bilme şekli de denebileceği savunulabilir.

Bir oyuncu deli rolü yaptığında iki aşamalı bir bölünmeye tabidir; oyuncu ile seyirci için iki hayati fark mevcuttur. Oyunun bir oyun, bir yanılsama olarak ikna ediciliği, iki farka bağlıdır. Tiyatroda deli rolü yapıldığını izlediğimizde her zaman iki varsayımda bulunuruz ve bu varsayımlar genelde oyunların içinde sorunsallaştırılır. Oyunculardan ya da seyircilerden biri bu varsayımların birinden ciddiyetle şüphe etmeye başlarsa, performans katlanılmaz bir deneyime dönüşmese bile rahatsız edici bir nitelik kaza-

nır. Aklı başındalıkla delilik arasında bir fark olduğu ve deli olmakla deli bir insanı canlandırmanın da birbirinden farklı olduğu varsayılır. Örneğin Lear'ı ya da Macbethleri oynayan insanların gerçekten deli olduğu hissine kapılırsak seyirci koltuğunda oturuyor olmak çok daha rahatsız edici bir hale gelebilir. Elbette Goneril ve Regan'ın ya da Macbethlerin bize zarar vermeyeceğini düşünmek için geçerli sebepler vardır, fakat delilerle ilgili bizi dehşete düşüren şey öngörülemez olmalarıdır. Kime yönelecek-lerini, ne isteyeceklerini ve nasıl isteyeceklerini asla bilemeyiz. Kim olduğumuzu düşündüklerini bilmemiz kesinlikle mümkün değildir (sanki aklı başında olanlar öngörülebilirmiş ve kim olduğumuzu biliyormuş gibi). Dolayısıyla deli rolü oynamak izleyicinin yeterince ama aşırıya kaçmadan ikna edilmesine, hiçbir tehdit yokmuş gibi olmasa da saklanacak kadar tehdit altında hissettirilmemesine bağlıdır. Oyunlarda deliliğe bir seyirci kitlesi sunarız –ya da delilik, bir kral gibi, bize seyirci sunar– ama deliliğe sürüklenmek istemeyiz (deliliğin bulaşıcılığının –deliliğin içimizde uyandırdığı yoğun, eziyet verici duygunun ve kendimizden şüphe duyma hissinin– kontrol altında tutulmasını isteriz). Deliliğin kendisi mesafeyi korumak ve kaybetmekle ilgilidir ve oyuncuların da seyircilerin de mesafe koymaları gereken bir şey vardır.

Gerçek hayatta delilik, mesafenin düzenlenmesinin aşırı ve paradoksal bir biçimiyken (deliler çoğunlukla aynı anda ilgimizi çeker ve geri püskürtür) tiyatroda canlandırılan delilik, ilginin geri püskürtülmesini de en az ilgi çağrısı kadar cezbedici ve etkileyici kılmak zorundadır. Bu yüzden de deliliğin teatral temsilleri zihnimizde, gerçekten deli olanların kendilerine ne tür bir izleyici kitlesi yarattığına dair bir merak uyandırır. Bu merak psikanalist D. W. Winnicott'ın, bir insanı ve o insanın semptomlarını anlamak istiyorsak kendisine nasıl bir ortam yarattığını, nasıl bir dünya oluşturduğunu görmemiz gerektiği yolundaki önermesiyle benzer doğrultudadır (örneğin semptom kabul edilen bir şey başka insanların boyun eğmesi gereken bir kural, bir sevgi sınaması

ya da sohbet halindeki insanları dumur eden bir söz olabilir). Winnicott'ın insanın etrafında yarattığı "ortam"dan kastı, birisinin semptomları ve rahatsız edici davranışlarıyla başkalarında ne hisler uyandırdığı, başkalarının hangi versiyonlarını davet ettiği ya da engellediğidir. Mesela oyunun başında Lear sevgi sınaması yapmak için yanına, ikisi köle ruhlu ve şeytani derecede çıkarcı, biri de sıradışı ölçüde dürüst üç kız evlattan mütevellit ailesini çağırır. Aile üyeleri eskiden beri böyle değilse bile artık böyledir. Delilik tiyatroda sahnelendiğinde Lear'ın, Macbethlerin ve Poprişçin'in etrafında yarattığı ortamın –deliliklerinin etki ve sonuçları ile etraflarındaki insanların neye dönüştüğünün– yanı sıra seyirci denilen başka bir ortam daha mevcuttur. Psikanalistin çağdaş tiyatro seyircisiyle paylaştığı veya onlardan öğrendiği, konu delilik olduğunda ancak duyabileceğiniz kadar çok şey duyduktan sonra ağzınızı açmanız gerektiğine dair örtük inançtır.

Ancak şuna dikkat çekmekte fayda var: En azından çağdaş tiyatro seyircisini ele aldığımızda, işin içine pek çoğumuzun bilhassa şüpheci bir tavırla yaklaşmak üzere eğitildiği, aklı başındalık ile delilik, rol yapmak ile kendimiz olmak arasındaki ayrımlar girer. Şüpheciliğimiz de deli rolünün modern deneyimini, deliliğin sahnede canlandırılışını seyretmeyi çok daha rahatsız edici bir hale getirir. Ve bir şey ne kadar rahatsız ediciyse kendimizi koruma yolları bulmakta o kadar maharet kazanırız. (Dehşet verici şeylere kendimizi nasıl kolayca alıştırabileceğimizi Macbeth bizzat söyler: "Korkunun tadını da unutmuşum nerdeyse," der V. Perdenin 5. Sahnesinde, seyirciyi uyarırcasına. "Korkuları yemiş doymuşum artık: / Korkunçla senli benli olmuş kanlı düşüncem; / Kılım kıpırdamıyor.") Bizler –ya da en azından bir kısmımız– insanların ne yazık ki aklı başında ve deli diye ikiye ayrılmadığına, hepimizi kapsayan bir süreklilik bulunduğuna ve hepimizin bu iki şeyin huzursuz bir karışımını ihtiva ettiğimize ikna edilmiş vaziyetteyiz – tabii eğer böyle ikili bir ayrım yapılabilirse. Hatta belki sınırların ne denli bulanık olduğunu ve aklı başındalık deni-

len şeyin büyük ölçüde delilik, delilik denilen şeyin de büyük ölçüde aklı başındalık barındırdığını bildiğimiz için, bu iç rahatlatıcı ayrımı biz bile uydurmuş olabiliriz. Gerçekten de aklı başındalık addedilen şeyle delilik addedilen şey arasında bir ortaklık bulunur. Ve nasıl ki aklı başındalıkla deliliğin ortak bir paydası olabilirse, insan da –Macbeth'in meşhur sözlerindeki gibi*– oynadığı rolden fazlasını barındırmıyor olabilir (özcülüğe ilişkin şüpheler çok eskilere dayanır). Yani, artık öz niteliğinde bir benliğe inanmayan, hatta hiçbir şeyin bir özü olduğunu düşünmeyen, tanrı kelamına gereksinim duymayan ve "doğru", "özgün" ya da "gerçek" gibi kelimeleri işe yarar bulmayan herkes daha edimsel benlik tanımlamalarına yöneliyor. Bu kimseler "benlik" kelimesinin belli bir kültür ve zaman dilimi içinde kişinin kendi arzusu ve başkalarının talepleri doğrultusunda şekillenen bir performanslar bütününü ifade etmek için kullanıldığı kanaatindeler. Erving Goffman'ın "günlük yaşamda benliğin sunumu" tabir ettiği ve Stephen Greenblatt'ın da "benlik biçimlendirmesi" diye adlandırdığı şeydir bu: Bir sunum ve biçimlendirme yapılır; insan yapımı şeylerin dili doğanın dilinin yerine geçer. Böyle insanlar için hakiki ya da sahte benlikler yoktur; tercih edilen benlikler vardır. Herhangi bir durumda "Ben aslında böyle değilim" dediğimde kastettiğim, (ben diyebileceğim bir doğam varmış gibi) bu davranışın doğama aykırı olduğu değil, bahsettiğim şey her neyse pek çok sebepten ötürü öyle olmak ya da yapmak istemediğimdir. İstediğim her şeyi olamam ama kendim hakkında bilmediğim pek çok şey de vardır. Bu bakış açısına göre aklı başındalık ve delilik kültür yoluyla aktarılmış rol, görev veya seçeneklerden ikisidir. Onları bir oyuncunun rol seçmesi gibi seçemeyebiliriz, ama bir hayvanın işini görecek bir ortam bulmaya çalışması veya

* "Hayat dediğin ne ki: / Yürüyen bir gölge, bir zavallı aktör bu sahnede: / Bir saat boy gösterip, boyun kırıp gidecek! / Bir daha asla duyulmayacak sesi. / Bir aptalın anlattığı bir masal bu: / Kuru gürültüler, deli saçmalarıyla dolu/ hiçbir şey ifade etmiyor" (V.5) – *ç.n.*

at yarışı oynayan birinin kazanacak atı seçmeye çalışması gibi seçebiliriz. Ve kendi benliğimizi icra etmek dışında yapabileceğimiz bir şey yoktur.

Rol yapmanın bir alternatifi, tercih edebileceğimiz ikili bir karşıtlık yoktur. Tüm dünya bir sahnedir ve başka dünya yoktur. Her daim sadece rolümüzü oynarız ve *On İkinci Gece*'de sorulan sorunun –"Bütün insanlar deli mi?– cevabı olumludur. Delilik, potansiyelimizin bir parçasıdır; ister (bazı psikanalistlerin inandığı üzere) deli doğuyor, isterse (şimdilerde pek çok insanın inandığı gibi) genetik olarak delilik eğilimi taşıyor olalım, delilik tabiri caizse yapımızda vardır. Hiç kimse delilik olasılığından muaf değildir ve bunu kaldırabilen herkes delilerde kendilerine benzer bir unsur görür. Dolayısıyla J. L. Austin'in *Sense and Sensibilia* (Duygu ve Duyarlılıklar) kitabında sorduğu soruyu tekrarlamak yerinde olabilir: "Bir şeyin 'gerçek' olduğunu söylediğinizde tam olarak ne olmadığını söylemiş olursunuz?" Deli olmayan biri nedir? Rol yapmayan biri ne yapar?

Bu meselelerin soru biçiminde –Hepimiz oyuncu muyuz? Bir yerlerde hepimiz deli miyiz?– varlıklarını sürdürmeye devam ettiği bir dünya ve bir de şu veya bu şekilde bu soruların cevabına karar verilmiş bir dünya vardır. Bazen bir türlü bazen başka türlü düşünme eğiliminde oluruz. Emerson'ın belirttiği gibi, haletiruhiyelerimizin birbirine inancı yoktur. Deli rolü oynamanın bu dünyaların her birinde –ya da daha ziyade bu birbirinden oldukça farklı açılardan bakıldığında– bambaşka göründüğü, son derece farklı projeler haline geldiği de aşikârdır. Sanırım Shakespeare'in bu iki oyununun ve Gogol'ün hikâyesinin yazıldığı dönemlerde bu meselelerin gündemde olduğu, hatta başka şeylerin yanı sıra bu metin ve performanslarda çözülmeye çalışıldığı fikrine karşı çıkan pek olmayacaktır. Ve şu anda bu soruların çoğunun cevabının bulunduğunu düşünmek de naiflik olur. Fakat çağdaş seyirci kitlesi içinden şu veya bu sebeple bu meselelerin bir şekilde karara bağlanmış olduğuna inanan –öyleymiş gibi yaşayan– insanlar

çıkacaktır. Bu insanlar bazen, başka her ne olursak olalım aynı zamanda deli olduğumuzu, çoğul kişilikli olmasak da çoğunlukla birbiriyle bağdaşmayan taraflar barındırdığımızı, nasıl davranacağına dair birtakım seçeneklere sahip ve performansını geliştirme isteğine kolayca kapılabilecek kimseler olduğumuzu bilirler. Patoloji şeklinde ortaya çıkan şey kısa süre sonra norma dönüşebilir; yeni olanın şoku ile yeninin patolojikleştirilmesi iç içe geçebilir. Artık herkes delidir ve herkes bir rolü canlandırıyordur; ya da bazı meslek erbaplarının dediği gibi, nasıl ki bazı insanlar kanser hastasıysa bazıları da delidir ve gerçek hayatta rol yapanlar "mış gibi kişilikler"dir, hakiki benliklerine yabancılaşmış, arzuları uğruna zararlı ortamlara gereğinden fazla uyum sağlamış kişilerdir. Rol yapabilmek, özellikle de iyi rol yapabilmek, yabancılaşmanın mı, ustalık ve zorlukları aşabilmenin mi semptomudur?

Elbette bunun bir kısmı karikatür bir kısmı da değil. Ve artık delilik üzerine konuşmak son derece güç çünkü kapitalist tıp, tanıların farklılaştırılmasına yani ilaç pazarı yaratılmasına dayanıyor ve çünkü akıl hastalıkları denilen dalda tanı koymak –bütünüyle haince olmasa da– pek çok sebepten ötürü kelimenin iki anlamıyla da eskisinden katbekat daha sofistike bir halde. Bu dalda on dakikadan fazla görev yapmış herkes modanın ve tanıların ne kadar çabuk değiştiğini bilir. Çocuk psikiyatristi olarak çalışmaya başladığım dönemde uzun seneler boyunca pek çok çocuğa DEB (dikkat eksikliği bozukluğu) teşhisi konulup o yönde –bazen ilaç vasıtasıyla– tedavi uygulanmıştı. Fakat bu akım çabuk geçti; anlaşılan şimdilerde herkes bipolar. Demek ki akıl hastalıkları denilen alan normatif ve normlar da mutabakat usulüyle belirleniyor (mutabakat günümüzde olduğu gibi hem bilim hem de piyasa tarafından, bize hem gerçeklikle ilgili hakikat hem de akıl hastalığının fiziksel hastalıklar gibi gerçek bir hastalık olduğu söylenerek yaratılabilir). Lear, Macbethler ya da Poprişçin şimdi bizimle yaşıyor olsalardı, dertlerinin ne olduğunu bilen uz-

manlar onları tedavi ederdi ve tüm bu dramaya, tüm bu konuşmalara gerek kalmazdı. Ne de olsa ne kadar az konuşulursa mesele o kadar çabuk çözülür. İlaçlarla uyuşturulmak birilerinin sizi her zaman duymaması anlamına gelir; konu delilik olduğunda tiyatro ilaç kültürüne karşı en iyi panzehir olmuştur. Tiyatro her daim psikiyatri karşıtı hareketin başını çekmiştir.

Fakat, uzman olmayan sıradan insanların dilini paylaşmak ve hem oyuncular hem de seyirciler için deli rolünün ne denli ilginç ve gizemli olabileceğini ortaya koymak gibi kayda değer erdemlere sahip işe yarar basit bir ayrım, bir tanım yapılabilir: İnsanlara anlaşılmaz ve/veya aşırı derecede rahatsız edici davrandıklarında deli deriz. Deliler anlayamadığımız ve kabul edilmez davranışlar sergileyen, dolayısıyla da bizi tehlikeye atan ya da kendimizi tehlikede hissetmemize sebep olan insanlardır. İnsanları anlamaya ne denli büyük bir kültürel yatırım yaptığımızı ortaya koyarlar. Neredeyse diyebiliriz ki delilik, birbirimizi anlamamızı idealize etmemize ve birbirimizi anladığımıza inanmak istememize sebep olan şeydir. İngiliz analist John Rickman, "Delilik size tahammül edebilen hiç kimse bulamadığınızda olan şeydir," demişti bir seferinde (oyunların sonlarında kahramanlar kendilerine tahammül edecek –kendileri de dahil– kimseyi bulamazlar, ama biz onlara ve içinde yer aldıkları oyunlara tahammül etmekle kalmaz, onları unutmakta zorluk çekeriz). Tiyatro bağlamında bu, deli rolü yapan oyuncunun –ki kısmen sahnenin sağladığı kapsayıcı çerçeve sayesinde olur bu– daha önce belirttiğim gibi deliliği yeterince inandırıcı canlandırması gerektiği anlamına gelir; bu da deliliğin inandırıcı bir tarafı olduğu fikrini içinde barındırır. Oyun sürecinde Lear, Macbeth ve *Bir Delinin Hatıra Defteri*'nin kahramanının başına geldiği gibi, deli insan kendine tahammül edecek birini bulmakta zorlanır; arayışı bu yöndedir. Fakat deli rolü yapan kişinin fevkalade cezbedici olması gerekir; tahammül edemediğimiz kişiyi aynı zamanda karşı konulmaz biçimde etkileyici bulmamız gerekir.

Delilik seyircinin ilgisini celp edebilmek için yeterince anlaşılır ve tehditkârlıktan uzak bir şekilde dramatize edilmeli ve canlandırılmalıdır ki insanlar "gerçek hayat"ta meylettikleri gibi şu veya bu şekilde sırt çevirmekten, deli insanla değil de kısıtlayıcı ve cezalandırıcı kuvvetlerle –polis ve doktorlarla– özdeşlik kurup onların tarafını tutmaktan imtina edebilsinler. Deliliğin teatral temsili bize görmezlikten gelmenin zıddının veya alternatifinin ne olduğunu bulma ve delilerle özdeşleşme, hatta bir anlamda delileri kutsama imkânı sağlar. Deliliğin teatral temsili delilerin günah keçisi yapılmasına karşı durur ve bunun nasıl yapıldığını gösterir. Özel ve dışlayıcı bir tedavi projesi olmaksızın deliliği kültürümüze dahil etmenin bir yolunu bulur. Deli rolü yapmak aşırıya kaçmadan deli olmak demektir; bu yolla deliler yalnızca uzmanların eline kalmaz (John Ashbery, *Flow Chart*'ta [Akış Şeması] "Bana bir avuç uzman ver korku neymiş göstereyim sana," der). Bu anlamda, deli rolü yapan oyuncu da delinin kendisiyle aynı ikilem içindedir: Söyleyeceğimi kendi söyleyebileceğim şekilde, başkalarının kararlı sağırlıkları ve korkuları tarafından bastırılmadan nasıl söyleyebilirim? Herkesin en çok korktuğu şeyin rolünü yapmak –bunu becerebilmek, deliliğin kendisi kadar güçlü bir delilik performansı sergilemek– deliliğin kendisini algılama şeklimizi değiştirir. *Kral Lear*'ın IV. Perde, 1. Sahnesinde Edgar'ın sözleri bu duruma temas eder: "Beterin beteri olduğu sürece/ Umut etmek gerekir." Delilik canlandırılabiliyorsa, canlandırılmayan hali nasıldır acaba? Ya da "beterin beteri" diyememek? Deliliğin nesi onu böyle dramatize etmek istememize yol açıyor? Eğer en azından birtakım delilerin delilikleri, kimsenin kendilerini ve söylediklerini algılayamaması ya da algılamak istememesinden kaynaklanıyorsa, o halde dinlemeyi ve görmeyi mümkün kılan bir şey olsa olsa hayırlara vesiledir (ya da ne anlamda hayırlı olduğu veya olmadığı masaya yatırılabilir), aynı zamanda da asıl durumun tekinsiz bir tekrarıdır. Meselenin özü şudur: Kendimi kabul edilemez duruma sokmadan kabul edilemez şeyleri nasıl dillendiririm?

Fakat delilik bize en nihayetinde rahatsız edici geldiğinden ona karşı tepkilerimizi kutuplaştırma eğilimindedir: Delileri ya disipline eder ve cezalandırır ya da kâhin mertebesine yükseltiriz – veya onları oyun kahramanı şeklinde sahneleyerek estetize ederiz ki seyirciler (ya da okurlar) olarak asla başımıza gelmesini istemeyeceğimiz şeyler karşısında coşkuya kapılabilelim. Tiyatronun iştirak ettiği suçlardan biri de budur. *Macbeth*, *Kral Lear* ve *Bir Delinin Hatıra Defteri* eserlerinin kahramanlarının nasıl karakterler olduklarını tartışabiliriz, ancak bu deli anakarakterlere oyunun kahramanları demekte hiçbir zorluk çekmeyiz. (Bu noktada, deliliğin nesine kahramanca denilebilir diye sorabiliriz. İçinde yaşadığımız –delileri hasta, rahatsız ya da genetik bir kusura sahip kimseler, ezik berduşlar, kimseye bir faydası olmayan insanlar olarak görmeye teşvik edildiğimiz– kültürlerde deliler ne tür kahramanlar olabilir?) Besbelli, modernitenin süregelen sorusunun başka bir versiyonudur bu: Kabul edilmez olanı, insanların dinlemesini sağlayacak şekilde nasıl yeniden sunabiliriz? Ve elbette, neden bunu yapmak isteyelim? Neden kapsayıcı olmaya heves ediyoruz? Peki alternatifler neler? Ve delilere verilen dinlenme fırsatının bir güzelleme, alay ya da örtük bir reddedişten ibaret olmamasını nasıl garanti altına alabiliriz?

Kral Lear'daki Soytarı, aklımıza delilerin gizemli mi banal mi yoksa bu ikisinin de karikatürü mü olduğu sorusunu getirir. Soytarı bu tür soruları hem merak uyandıran hem de kafa karıştıran bir şekilde sorar. Delilerle ne yapacağımız sorusu, delilerin ne yaptığını düşündüğümüz sorusuna bağlıdır. İronik bir şekilde, 1960'ların psikiyatri karşıtı hareketi, delileri hakir görmemek konusundaki samimi ve aydınlatıcı şevkiyle, farklı bir kalpsizliğe meylederek delilerin deneyimlerine aşırı önem atfetme hatasına düşmüştür. (R. D. Laing'le birlikte çalışan David Cooper, Michel Foucault'nun kitabı *Deliliğin Tarihi*'ne yazdığı önsözde, "Günümüzde delilik bir çeşit yitik hakikat halini almıştır," der; her daim daha empatik ve ihtiyatlı olan Laing ise, "Bazen ... aşkın dene-

yimler ... psikozdan doğar," diye yazar.) *Sincerity and Authenticity* (Samimiyet ve Sahicilik) adlı kitabında psikiyatri karşıtı harekete yönelik ilginç bir eleştiri sunan Lionel Trilling, Laing ve Cooper'ı alıntıladıktan sonra, deli rolüne ilişkin her çağdaş açıklamanın dikkate alması gereken makul ve doğru bir şey söyler:

> Ama psikoza girmiş bir arkadaşıyla konuşmuş ya da konuşmaya çalışmış kim arkadaşının şaşkınlığının ve yalnızlığının maskelenmiş acısını, onu yabancılaştırılmış bir toplumsal gerçekliğin insanı hapseden sahtekârlığından kurtulma paradigması haline getirerek açığa vurmaya razı olabilir? Riyakârların yeğlediği kelimeyi kullanacak olursak, "deliliği" aşkınlık ve karizma çerçevesinde tanımlayan cümleleri anlaşılır bulan kim bu cümlelerin açığa vurduğu büyük reddedişin –insan ilişkilerinin reddedilişinin– ve insan varoluşunun iktidar sahipliği ya da iktidar sahipliğine ikna olma yoluyla sahicilik kazandığına, bunun da başka bir insanın eşit varoluşuyla belirlenmeyen ya da sınırlanmayan bir şey olduğuna dair dehşet verici inancın iç yüzünü anlamaktan geri kalabilir?
>
> Fakat deliliğin sağlıklı olduğu, özgürlük ve sahicilik kazandırdığı doktrini toplumun eğitimli kesimlerinin önemli bir kısmında kabul görüyor. Bu doktrine olumlu tepki verenlerin delirmek bir yana akıl hastası olmaya hiç niyetleri olmadığı olasılığını dikkate alacak olursak –gerçekten itimat etmeden tasdik etmek kültürümüzün entelektüel hayatının tipik bir özelliğidir– pek çoğumuzun, ötekileştirmenin üstesinden yalnızca bütüncül bir ötekileştirmeyle gelinebileceği ve tamamına ermiş bir ötekileştirmenin mahrumiyet veya noksanlık değil de yetki sağlayacağını düşünmeyi tatmin edici buluyor olmamız, durumumuzu anlamak açısından önemli bir nokta teşkil ediyor.

Lear, *Macbeth* ve *Bir Delinin Hatıra Defteri*'nden fersah fersah uzaklaşmış gibi görünebiliriz. Trilling bu semineri kırk yıl önce, 1970 yılının baharında vermişti, dolayısıyla eski bir tabirle ifade ettiği "kültürümüzün entelektüel hayatı" da bizim için gerilerde kalmış bir şeye tekabül ediyor. Ancak yine de delilerin ve delili-

ğin kayırılmasına şüpheyle yaklaşarak farkında olmadan delilik rolüne, tiyatroda deliliğe dair önemli bir şey söylüyor. Psikiyatri karşıtları bazen, deliler gibi, "insan ilişkilerini reddetmek"ten ve "başka bir insanın eşit varoluşuyla belirlenmeyen ya da sınırlanmayan" güçlere paye vermekten suçlularsa, deliliğin teatral temsili bunun tam tersi bir durumdur. Delilik başka şeylerin yanı sıra, toplumsal olandan kopma ve evsizlikse –delilik size tahammül edecek kimseyi bulamamanızdır– o zaman tiyatro delilerin tecrübesini başka insanların arasında yeniden sunar ve dolaşıma sokar. Söylediğim gibi, bu karakterlere ve içinde yer aldıkları oyunlara tahammül etmenin ötesine geçer, keyif alırız. Göğüs germek ve hatta aklımıza getirmek bile istemeyeceğimiz deneyimleri değerlendirmemize imkân sağlayarak bizi eğlendirirler. Ve tabii ki bu üç oyundan hiçbiri "ötekileştirmenin üstesinden yalnızca bütüncül bir ötekileştirmeyle gelinebileceği" düşüncesini barındırmaz.

Delilik bir nevi yabancılaşmaysa, deli rolü bizi en dehşetengiz yabancılaşma biçimleriyle tanıştırır. Winnicott'ın dediği gibi "delilik inanılma ihtiyacı duymak" ise, deli rolü de inanılmasına ihtiyaç duyulan performanstır ve performans inandırıcıysa, başarılıysa, performansa inanmak bizi inançsızlık konusunda özgür bırakarak –ya da inanma ve inanmama diyarından bütünüyle çıkararak– deli insanın inanılma ve kendisine inanma ihtiyacı üzerine düşünmeye sevk eder.

Deli insan en çok, çözümü bildiğine inanılmasına ihtiyaç duyar; ama hangi sorunun çözümünü bildiğini bilmez. Bu oyunların her birinin gösterdiği üzere çözüm sorundan önce gelir; çözüm problemin büründüğü biçimdir. Oyunların hepsi de, daha önce de bahsettiğim gibi, kahramanın bulduğu çözümle başlar –Lear'ın çözümü sevgi sınaması, Macbeth'inki gasp, Poprişçin'inki köpeklerin kendi aralarında neler konuştuğunu öğrenmektir– ve oyunun dramasıyla, deliliğin sahnelenmesiyle ortaya çıkan da sorunun ne olduğudur. Önce çözüm sonra sorun gelir. Dolayısıy-

la oyunların her biri akla yatkın ya da en azından ihtimallerle dolu bir atmosferde başlar ve çözüm çabucak kendini gösterir. Sonrasında da bu akla yatkınlık, bu olasılıklar aydınlatılmaya başlar. Bu oyunlar, kendimize en makul göründüğümüz anların en deli anlarımız olduğu hususunda Freud'la hemfikirdir. O halde deli rolü oynamak, kahramanın ister istemez bildiği bir bilmeme halini canlandırmaktır. Bir şarkının sözlerinde dendiği gibi, kahraman ilk bilen ama en son öğrenendir.

Psikanalist Masud Khan, *The Privacy of the Self* (Benliğin Mahremiyeti) adlı kitabında şöyle der: "Çözmesi ve tedavi etmesi en zor şey, hastanın kendi kendine tedavi uygulamasıdır. Karşı karşıya kaldığımız paradoks bir tedaviyi tedavi etmektir..." Semptomlar her zaman bir nevi kendi kendine bulunan çarelerdir, özsağaltım yöntemleridir; sorunu size ilk duyuran, ona karşı geliştirdiğiniz çözüm önerileridir. Alkolik, başlangıçta çözüm olarak alkole sığınmasına yol açan uyuşmazlıktan mustariptir; sonrasındaysa çözüm sorunun kendisi haline gelir. Sorulması gereken esas soru insanın içmeyi nasıl bırakacağı değil, başlangıçta içmeye neye çare olsun diye başladığıdır. O yüzden bu oyunlar üzerine ve özellikle de deliliğin sahnelenmesi üzerine düşünürken, deliliği kendi kendine bulunan bir tür çare olarak ele almalıyız. Öyle şiddetli bir çare ki, esas sorun, hastalık veya çıkmaz –doğru kelimeyi bulmak zor– bütünüyle izi sürülemez hale gelir. Çözüm sorunu unutulmaya mahkûm eder. Dolayısıyla sorunu pratikte yok eden çözümlere temkinli yaklaşmamız gerekir: Ne Shakespeare ne Gogol (ne de David Holman) sorunu yok eder; sorunu çözümün içinde canlı tutarlar. Deli rolü yapan oyuncular da aynı şeyi yaparlar. Bir zamanlar benliğe yönelik korkunç şüpheler varken şimdi kati surette varılmış kanılar vardır; bir zamanlar felç durumu varken şimdi sınırsız olasılıklar vardır; bir zamanlar farkında olunmasa da azap çeken bir ruh varken şimdi pragmatik, ne yapılması gerektiğini ve bir şey yapılabileceğini bilen biri vardır. Sonrasındaysa felaket adım adım gelir. Sorunu ortaya koyan, bir

çözümün zorla yürürlüğe konmasıdır. Anakarakterlerin hepsinin planlarını yürürlüğe soktuklarını ve ilginçtir ki hepsinin de, en azından görünürde, ne istediğini bildiği iddiası taşıdıklarını görürüz. Trajik kahramanlar istedikleri şeyler konusunda tutarlıdır. Bu minvalde, hangi tutarlı isteme türlerini delilik olarak adlandırdığımızı ya da delilik olarak adlandırılması için bir istek konusunda ne kadar ısrarcı olunması gerektiğini sorgulayabiliriz. Mütemadiyen İspanya Kralı muamelesi görmek istiyorsam –bu oyunların kahramanlarının hepsi de kral muamelesi görmek ister– bende bir tuhaflık vardır, ama sadece İspanya Kralı olmadığım için. İspanya'nın gerçek kralı hep kral muamelesi görmek istiyor diye tuhaf mı olur? Bu başkahramanları canlandıran insanlar mutlak kanılara varma durumuna ironiyle yaklaşır; belli talepler belli şekillerde ifade edildiğinde karşımızdakinin deli gibi davrandığını düşünürüz. Deliyi canlandıran oyuncu hem ikna edici derecede ikna olmuş –oyunun metnine inanmış– olmalı, hem de kanaatini seyircinin ikna olmayacağı biçimde sahnelemelidir.

Deli rolü, kendinden emin olma konusunda bilinçli bir şüphecilik içerir, sanki deliliğin kendisi de (oyunculuk gibi) bir cesaret gösterisi, bir meydan okumaymış gibi. Birinin çıkıp "kendine gel" ya da "hiç de öyle değil" demesine davetiye çıkartılır. Deli kahraman kendine ilişkin şüphelerini seyirciye havale eder. Seyirci bir şeye kulak misafiri olur; birisinin başkalarına eziyet etmek suretiyle azap çektiğini duyarlar. Deliler kendi kendilerine konuşamaz çünkü başkalarıyla da konuşamazlar. O sebeple delilere başka bir seyirci kitlesi –tiyatro dışında bir seyirci– sunulduğunda, aynı zamanda başka tür bir umut sunulmuş gibi olur. Sahnede canlandırılan ve girişi, gelişmesi, sonucu olan dramanın kapalı olasılığının yanı sıra, bir de şahit olunan oyunun seyircilerin her birinin hissettiği ve düşündüğü açık olasılığı –metinde yer almayan sonuçları– vardır.

Bana kalırsa tragedya seyircisinin, özellikle de deliliğin canlandırıldığı oyunların seyircisinin oynadığı farklı bir rol, başka

sorunların konu alındığı oyunların seyircilerinden farklı bir durumu vardır. Akademik bir soru halini çoktan almış olan "Tragedyalar neden zevk verir?" sorusu bu bağlamda, bazı açılardan daha göz korkutucu bir şekilde şöyle ifade edilebilir: Delilik –ya da daha ziyade deli rolü– neden (veya nasıl) haz verir? Ve özellikle de deliliğin istisnai canlandırmaları neden istisnai bir haz verir? Daha açık bir ifadeyle, bu ne tür bir hazdır? Sahne üzerinde olsun olmasın tüm tragedyalar ilgi çekicidir. Sahne dışında cereyan eden çoğu delilik türü, Trilling'in de belirttiği gibi, öyle değildir. Esasında, deliliğin kayırılması kültürel bir uğrak olarak gayet kısa ömürlü olmuştur (delilerin trajik kahraman olarak algılanması da öyle – ki bu yaklaşım kimi zaman faydalı da olmuştur). Deliliğin başarıyla tıbbileştirilmesi, delilik tanılarının ayrıştırılması ve deliliğin kurumsallaştırılması süreçlerinden geçmiş bulunuyoruz. Ayrıca, belirttiğim gibi, geriye dönüp bakınca o dönemi yaşayanlara kısacık gelen –ve büyük ölçüde, *Bölünmüş Benlik*, *Ailenin Ölümü*, *The Myth of Mental Illness* (Akıl Hastalığı Miti) ve *Deliliğin Tarihi* gibi tılsımlı başlıklara sahip eserler veren Laing, Cooper, Szasz ve Foucault'nun çalışmaları doğrultusunda şekillenen– bir süre boyunca, deliliği kültürün dışladığı bir zekâ türü şeklinde yeniden tanımlama girişimlerinin yanı sıra, aklı başında denilen kişilerin delileri hangi amaçla kullandığını (kültürün nasıl pis işlerini deli diye adlandırdığı insanlara yaptırdığını ve sonra da onlara deli dediğini) görmek adına da çalışmalar yapıldı. İki yaklaşımın da en uç örneklerinde, deliler hem olumlu hem de olumsuz anlamda günah keçisi ilan edildiler; şair diye idealize edilen, toplumsal dünyanın dehşet verici sabotajcıları olarak tedavi edilen veya cezalandırılan, kulak verilmesi ya da çenesinin kapatılması gerektiği düşünülen insanlar oldular. Gerçekten de delilerle ilgili en çarpıcı noktalardan biri de onlara nazik davranmanın zorluğu ya da bizi nezaketin ne olduğunu yeniden düşünmeye zorlamalarıdır. Deliliğin konuştuğu ve canlandırıldığı oyunlar ve tiyatro, delilerin hapsedildiği geçiş mekânlarıdır: Bu-

rada hem idealize edilip hem de cezalandırılırken aynı zamanda ikisinden de muaf tutulurlar. Burada, oyunların hepsinde olduğu gibi, kendi istedikleri şekilde uzun uzadıya konuşabilirler; söylediklerine kulak verilir, gerekirse öldürülürler ama gerçek anlamda ölmezler. Ve burada seyirci büyük olasılıkla herhangi bir risk altına girmeden onların deneyimlediklerini üç aşağı beş yukarı duyumsayabilir. Tiyatrodaki seyirci –deli kahraman ve muhataplarının ve hatta analistin aksine– çözüm arama, sorun çözme yükünden arınmıştır. Seyircinin hazır bulunmak ve olan bitene katlanmak dışında bir görevi yoktur.

Tabii ki bu oyunları seyretmek –oyunları dinlemekten bahsetmeyiz– Trilling'in "psikoza girmiş bir arkadaşla" konuşmak ya da konuşmaya çalışmak dediği şeyden bütünüyle farklıdır. Tüm deliler Macbethlere, Lear'a ya da David Holman'ın fevkalade oyunundaki Poprişçin'e benzeseydi, akıl hastanelerini ve hatta psikoza girmiş arkadaşları ziyaret etmek oldukça farklı, bazı durumlarda çok daha heyecan verici bir deneyim olurdu. Deliler bu şekilde konuşabilselerdi dinlemeye değer olduklarını düşünebilirdik (Shakespeare'in dinleyiciden talebinin Trilling'in psikoza girmiş arkadaşının talebi denli aşırı olduğunu belirtmek yerinde olabilir; iki durumda da kulak kabarttığınızda duyabileceğiniz şeyler çok şaşırtıcıdır). "Deli" rollerini canlandıran oyuncuların paradoksal sorunu, karşılarında –en azından potansiyel anlamda– gayretkeş bir seyirci kitlesi olması ve bu seyircilerin onların ağızlarından çıkacak sözlere ve ortaya koyulan oyuna açlık duymasıdır. Bu durum espri yapmaya benzer. Seyirciye çok iyi olduğunu düşündüğüm bir espri yaparsam ve kimse gülmezse, içten içe üstünlük hissederek "Eşek hoşaftan ne anlar" diye düşünebilirim, ama seyircinin gülmemesi esprinin artık iyi bir espri olmaktan çıktığına ve hatta espri olmaktan da tamamen çıktığına işaret eder. Esprinin sandığım kadar iyi olmadığına ve espri anlayışımın tuhaf olduğuna kanaat getirebilirim. Fakat mantıken, kimse gülmüyorsa bunun bir espri olmadığını ve belli ki benim neyin

espri olduğunu ayırt edemez hale geldiğimi de düşünebilirim. Ben ve esprim temelsiz, asılsız bir hal almaya başlarız. Sosyal bir varlık olduğumu, tabiri caizse başkalarıyla ortak bir mizah anlayışına sahip olduğumu düşünürken, bu komiklikten uzak espriyi yaparak dışlanmış hissederim. Nasıl ki tamamen kendinize has bir dile sahip olamazsanız, tamamen kendinize has bir espri anlayışına sahip olmanız da mümkün değildir. Bu da demek oluyor ki deli rolü yapan kişinin daima şu soruyla uğraşması gerekir: Bir espri muhatabından daha iyi olabilir mi? Tercüme edecek olursak, kimse anlamıyorsa delinin sarf ettiği sözler söz müdür? Öyle değilse nedir? Deli rolü yapmak, repliklerinizi bir anlam ifade ediyorlarmış ama henüz anlayan çıkmamışçasına sarf etmektir. Bu oyunların her birinde deli karakteri delirten, imha eden, söylediklerinin gittikçe daha az kavranmasıdır. Bu bağlamda kavramak da, espride olduğu gibi, illa her yönüyle anlamak değil ama iştirak edebilmektir. Freud'un dediği gibi, esprinin nesini komik bulduğumuzu nadiren anlarız. Deli insanın nesinden rahatsız olduğumuzu da aynı şekilde nadiren biliriz. Ancak deli rolünün ne zaman işimize yaradığını biliyormuş gibi görünüyoruz. Ve esas ilgi çekici olan da bu ikisi arasındaki bağlantı.

—

Teşekkür

BU KİTABI yazarken, *On Balance* (Denge Üzerine) adlı kitabıma dahil olan "Yanına Kâr Kalmak Üzerine" başlıklı denemeden yola çıktım. Bu kitapta aynı başlıkla yer alan yazı, benzer meselelere değinmekle birlikte bambaşka bir deneme. "Tatmin Üzerine" başlıklı yazının ve "Çıkıp Gitmek Üzerine"nin ilk kısmının farklı versiyonları sırasıyla *Raritan* ve *Threepenny Review*'da yayımlandı. "Deli Rolü Üzerine" adlı deneme başka bir versiyonuyla yine *Threepenny Review*'da basılmıştı. Her zaman olduğu gibi bu yayınların editörlerine müteşekkirim. Kitapta yer alan bölümlerin çoğu York Üniversitesi'nde seminer olarak verildi ve meslektaşlarımla öğrencilerin yorumları benim için son derece yol gösterici oldu. Geoffrey Weaver'ın okuma grubuna dahil olma şerefine nail olduğum için çok şanslıyım; kitaptaki pek çok şeyi burada yürütülen tartışmalara borçluyum. Hugh Haughton her zaman olduğu gibi bu kitabın ve esasında bütün diğer kitaplarımın yazılmasında önemli bir rol oynadı. Judith Clark ise neredeyse her şeyi mümkün kıldı.

İzinler

Yazar ve yayıncı olarak, aşağıdaki eserlerden alıntı yapmamıza izin verildiği için minnettarız:

- *Charisma*, Philip Rieff (Random House'un Alfred A. Knopf koluna teşekkürlerimizle).
- *History and Imagination*, Hugh Trevor-Roper (Estate of Hugh Trevor-Roper adına Peters, Fraser and Dunlop'un izniyle).
- "Vectors 2.3: 50 Aphorisms and Ten-Second Essays", James Richardson, *By the Numbers: Poems and Aphorisms* (Copper Canyon Press adına The Permissions Company'nin izniyle).
- "Reply to Papini" (Papini'ye Cevap), Wallace Stevens, *Collected Poems* (Pollinger Limited, Alfred A. Knopf ve Faber and Faber Ltd.'nin izniyle).
- "This Be The Verse" (Şiar Olsun), Philip Larkin, *High Windows* (Faber and Faber Ltd.'nin ve The Society of Authors as the Literary Representative of the Estate of Philip Larkin'in izniyle).
- "Hearsay" (Rivayet), John Burnside, *Black Cat Bone* (Jonathan Cape, The Random House Group adına Rogers, Coleridge and White Ltd.'nin izniyle).
- Marianne Moore'un *Collected Poems*'inden (1967) yapılan alıntı Literary Estate of Marianne C. Moore'un izniyle kullanılmıştır. Her hakkı saklıdır.

Telif hakkı sahiplerine ulaşmak ve telif hakkı olan içeriklerin kullanımına yönelik izin almak için elimizden geleni yaptık. Olası hatalar veya ihmaller konusunda okurların affına sığınıyoruz. Bize iletilecek ve kitabın sonraki basımlarında göz önüne alacağımız düzeltmeler için şimdiden minnettarız.

Adam Phillips
Kaçırdıklarımız

Hepimiz bir şeyleri seçmekle başka şeyleri kaçırdığımız hissine kapılırız zaman zaman. Bir hayatı seçmekle başka hayatlardan mahrum kaldığımızı düşünürüz. Psikanalist ve yazar Adam Phillips'in kitabının adı bu kaçınılmaz ve içinden çıkılmaz duruma atıfta bulunuyor. Ama kitabın konusu bununla sınırlı değil: Her zamanki incelikli ve özgün bakış açısıyla Phillips, temel insani duygu ve tecrübelerden bazılarını mercek altına alıyor.

Küçüklüğümüzden beri yakından tanıdığımız hüsran neden kaynaklanır? Aşkla hüsran arasında nasıl bir ilişki var? Peki ya tatmin? Arzulanan şeye ulaşmak tatmin getirir mi, yoksa olası bir tatmini sonsuza dek yok etmekten başka bir işe yaramaz mı? Gerçek bir tatmin mümkün mü? Neden illaki bir şeyleri anlamak, kavramak isteriz? Kavrayamamak neden bir dışlanmışlık ve küçük düşme duygusu verir? Kuralları ihlal etmenin yanımıza kâr kalmasından keyif almamız bizim hakkımızda ne söyler? Nasıl olur da yaşamadığımız deneyimler hakkında, yaşadığımız deneyimlere kıyasla daha çok şey biliyormuş gibi görünürüz?

Bu ve benzer sorular üzerine kafa yorarken Phillips, başta Shakespeare ve Freud olmak üzere edebiyatın ve psikanalizin önde gelen isimlerinden faydalanıyor ve ele aldığı eserlere taze bir soluk getiriyor.

Metis Edebiyatdışı
ISBN-13: 978-605-316-007-6

9 786053 160076

Metis Yayınları
www.metiskitap.com